«الآداب»
في عامها الأربعين

بهذا العدد، تدخل «الآداب» عامها الأربعين. . .

وقد أصبح من نافلة القول أن صمود هذه المجلّة، في الظروف التي تصدر فيها، يُعَدُّ من المعجزات، لا سيّما وأنها تعاني، منذ أكثر من عشر سنوات، أزمة خانقة تحاول أن تتغلّب عليها بالصبر والدأب والتحدّي!

وأودّ أن أستشهد هنا ببعض ما قلته، منذ عشر سنوات(*)، إذ لم يتغيّر شيء جوهريّ في هذا الوضع، بل لعلّه قد ازداد سوءاً مع تتابع النكسات القوميّة في الوطن العربي. . .

«إن من أسباب هذه الأزمة منافسة غير متكافئة مع مجلّات عربية كثيرة صدرت في العقد الأخير، إمّا عن وزارات الثقافة والإعلام في العواصم العربيّة، وإما بدعم من الجهات العربيّة الرسميّة، ومن اليسير اكتشاف الجهات التي تنتسب إليها هذه المجلّات الأخيرة الصادرة في بيروت، والتي خُصّصت لها ميزانيّات ضخمة تُصرف على تمويلها والتعويض بسخاء على كتّابها والمشاركين فيها.»

وتابعت أقول في تلك الافتتاحيّة:

«وقد كان من أيسر الأمور أن تتجاوز «الآداب»، أزمتها بأن ترهن نفسها لهذا النظام أو ذاك، كما يفعل كثير من المجلّات الآن، ولكن ذلك كان يكون خيانة لاستقلاليّتها التي كانت، طوال الأعوام الثلاثين الماضية، عنوان اعتزازها الأوّل الذي مكّن لها ان تحافظ على احترام القرّاء العرب لها، وتقديرهم لدورها القيادي في مسيرة الثقافة العربيّة.

«وإذا كان كثير من المؤسّسات المرتبطة بالأنظمة العربيّة القائمة تُعِدُّ عُدّتها للانحناء والانطواء تحت الريح الرجعيّة التي تعصف اليوم بالوطن العربيّ، تجاوباً مع الهجمة الاسرائيليّة ـ الأميركيّة، فإن دور «الآداب» في التصدّي الثقافي لهذه الهجمة هو أشدّ إلحاحاً من أيّ وقت مضى، لا سيّما في لبنان الذي يُراد له أن يخضع للعدوان الاسرائيليّ ويرفع علم الاستسلام.»

ومضيت أقول، كأنّني أتنبّأ بما سيلحق لبنان من آثار الأزمات الانتكاسيّة العربيّة:

(*) راجع افتتاحية العدد ٥ ـ ١٢ من «الآداب» لعام ١٩٨٢.

«لقد كان لبنان دائماً الموقع المتقدِّم في معركة الحريّة الفكريّة في الوطن العربي، وكانت «الآداب» المنبر الأوّل لصوت هذه الحرّيّة. وإذ ترى المجلّة أن حريّة التعبير غدت مهدّدة في لبنان، وأصبحت معرّضة للخنق، فإنّها تشعر بأنّ مهمّتها الآن تمسي أثقل مسؤوليّة وأعمق وعياً»

وقد ختمتُ تلك الكلمة بالعبارات التالية:

«ستواصل «الآداب» مسيرتها لتواصل تأدية دورها في الدفاع عن الثقافة العربيّة الأصيلة، والإبداع الأدبيّ. وستتغلّب على أزمتها بفضل التفاف الكتّاب والقرّاء الواعين، وستواجه المنافسة غير المتكافئة لتحافظ على الإنتاج النظيف في وجه الإغراءات البترو- دولاريّة التي أغرقت سوق المجّلات وتكاد تغرق ضمائر الكتّاب. . .»

* * *

بالرغم من انقضاء هذه الأعوام العشرة، عقب الاجتياح الاسرائيلي للبنان، أكاد أتبنّى وأكرّر كلّ ما أثبتّه في ذلك المقال.

وأضيف إلى ذلك أن الأزمة القوميّة العربيّة تزداد تفاقماً بسياسة التراجع والتخلّي التي يتبعها معظم الأنظمة العربيّة، لحاقاً بسياسة «النظام الدولي الجديد» الذي تعمل الولايات المتحدة الأميركيّة على أن تسيطر به على العالم برمّته بعد انهيار الاتحاد السوفياتي. . .

كما أضيف أن لبنان قد يكون على عتبة تبنّي سياسة القمع التي يُمارسها معظم الأنظمة العربيّة، على ما تشهد به منظمات حقوق الإنسان. .

والحقّ أننا إذا خسرنا في لبنان حرّيّة التعبير، خسرنا الميزة الأولى التي يتمتّع بها، ولم يبق لنا شيءٌ ندافع عنه!

إنّ هذه الأزمة التي تؤرّقنا تزيدنا إصراراً على المضيّ في إصدار «الآداب»، داعين أصدقاءنا من الكتّاب، ولا سيّما أولئك الذين وُلِدوا على صفحاتها، للعودة إلى النبع - ولو اضطرُّوا إلى تحمّل بعض التضحية. . . - وعدم الانسياق مع مغريات «الخطف» الذي يمارسه بعض المجلاّت الجديدة بوسائل مادّيّة أقلّ ما توصف به أنّها تثير التساؤلات، إن لم نقل الشكوك!

وتدعو «الآداب» كذلك قرّاءها الكثر، في أرجاء الوطن العربي، أن يساعدوها على اجتياز أزمتها بالاشتراك فيها مباشرة، بدلاً من أخذها من السوق التي يلتهم الموزّعون وأصحاب المكتبات أكثر من نصف قيمة المبيع فيها.[1]

ومهما يكن من أمر، فقد عاهدت نفسي على الاستمرار في إصدار «الآداب»، ما دمت على قيْد الحياة. . .

سهيل ادريس

---

(١) لا بأس من إعلام الكتّاب والقرّاء أن ليس هناك نظام واحد من الأنظمة العربية يكتتب بأيّ اشتراك في «الآداب»! . وهذا موضع فخرنا لا موضع احتجاج وشكوى!

قرأت العدد الماضي

رباعيات «الآداب» على مشارف عامها الأربعين

الدكتور سامي سويدان

* مدخل:

أتيح لي سابقاً أن أقوم بقراءة أعداد **الآداب** (راجع العددين ٧ و ٨ السنة ٣٧/يوليو ـ أغسطس [تموز ـ آب] ١٩٨٩) حيث ذكرت إلى جانب ملاحظاتي على المساهمات الواردة فيه بعض التصوّرات الخاصّة بالمجلّة وبباب «قرأت العدد الماضي» بالذات. وقد أشرت آنذاك إلى أن هذه الملاحظات «أقرب ما تكون إلى الحوارية التي تدخل في سياق نقاشي...» معتبراً هذا الباب «باب حوار وتفاعل(...) كما يتيح فرصة حقيقيّة لنقاش رصين ومتفتّح بين المعنيّين بقضايا الإبداع والأدب والنقد والثقافة»... متطلّعاً إلى الفائدة التي قد يحقّقها مثل هذا النقاش لي وللآخرين. لكن خيبتي لم تتأخّر في المجيء عندما اطلعت على ملاحظات الأستاذ محمد صالح بن عمر على ما كتبته، وذلك في العدد اللاحق والباب نفسه (راجع العدد ٩ ـ السنة ٣٧/أيلول (سبتمبر) ١٩٨٩) وعاينت استحالة نقاش جدّيّ مع طرف لم يعلّق بحرف واحد على جملة من قضايا النقد والإبداع والثقافة التي تناولها مقالي المطوّل، ولم يعلق بذهنه إلّا بعض ما له علاقة بتونس ـ العزيزة ـ وبفهم مغلوط له. وإذا كنت قد شعرت بالأسف لما أثرته في نفسه من «مرارة وإيلام» شديدين، وفي جسمه من «غصّة في الحلق»، وفيها معاً من جراء جلدي الكتّاب المغاربة «دون شفقة أو رحمة»، فإني أعترف بأني وجدت مسلّياً ما يأخذه عليّ من نزعة إقليميّة ضيّقة أقتبس منها منهاجي النقدي، ومن «لهجة قهريّة سلطويّة»، مع غضّه النظر عن تضلّعي من الجغرافيا... رغم ما في ذلك كله من سوء فهم لم أجد تعليلاً له غير ما ذكره عن المشاعر «التي تستولي على كل مثقّف عربي يتصفّح «الآداب» في مطلع كل شهر فتصبغ حتماً قراءته لمحتوياتها بأصباغها الشفّافة وتلغي لديه أو تكاد كل إمكان لمقاربة علميّة أو موضوعيّة»!

إذ أرجو اليوم عاقبة لتجربتي الراهنة أفضل من سابقتها، آمل انتفاء سوء الفهم، وأؤكّد مجدّداً أني لا أدّعي الحقيقة المطلقة فيما أكتب، وأن ملاحظاتي النقديّة لا تتعدّى الاحتمالات القابلة للنقاش، وأكرّر حرصي على حوار ناضج ومتزن ومفيد.

* الافتتاحية:

لا يسعني إلّا أن أسجّل بارتياح ما طرأ على المجلّة في عددها الماضي (العدد ١٠ ـ ١٢ السنة ٣٩/تشرين الثاني ـ كانون الأول ١٩٩١) من تحوّل يزيل بعض ما سبق وأخذته عليها في غياب المساهمات المحليّة وانعدام التزامها بافتتاحية لأعدادها. فقد لفت نظري التنوّع في مواقع المساهمين في العدد، وتميّزه خاصّة ليس بمشاركة دارسين وإبداعيّين من لبنان إلى جانب إخوانهم من بقيّة الأقطار العربية في محاور المجلّة الثلاثة (الأبحاث والقصائد والقصص) وحسب، وإنما بهذا المدخل الذي يشكّله مقال الدكتور سماح إدريس والذي يمكن اعتباره افتتاحية العدد، والذي يجدر تكريسه تحت هذا العنوان في جميع الأعداد اللاحقة.

ولما كانت الافتتاحيات تطرح عادة سمات المرحلة، وغالباً ما يكون لهذه السمات علاقة بموضوعات المجلّة ذاتها، فإن الثوابت القوميّة التي يتطرّق إليها الكاتب لا تبدو راجحة الحضور في هذه الأيام، وتكاد الذاتية تكون طاغية لدى المثقّفين. كأنّ هؤلاء إزاء أجواء الهزائم والانهيارات والقمع والقهر، يجدون في فضاء الذات

أفقاً بديلاً للرهانات الخاسرة أو مجالاً تعويضياً للرغبات المحظورة، أو رمزاً معارضاً للأوضاع القاهرة والمفروضة. وإذا ما كانت القضيّة الفلسطينيّة تتردّد في بعض كلمات العدد، فإمّا كذكريات غابرة (مع الدكتور مسعود ضاهر) أو استعادات رتيبة (مع محمود علي السعيد)، فلا اهتمام قومياً يتقدّم في الموضوعات، ولا معالجة متقدّمة للموضوعات القومية. ومع ذلك يتناول الدكتور سماح إدريس في «الثوابت المصابيح» (ص ٢ ـ ٣) واقع انهيار الأنظمة العربيّة (ومنها منظمة التحرير الفلسطينيّة) وخضوعها الذليل للولايات المتحدة الأميركية، متوقّفاً عند الوضع اللبناني ليبيّن مخاطر هذه السياسة. وإذ يفضح تخلّي بعض هذه الأنظمة عن دعم أي نشاط طلّابي أو إعلاميّ في الخارج لا تستعمله للدعاوة لسياستها وقادتها، يفضح في الجهة المقابلة ادّعاء بعضها الآخر محاربة الغرب لتكريس سلطتها القمعيّة مع ما يرافق ذلك من استشراء لهيمنة الغرب ومن خسارة للطرف التقدّمي في صفوفه، ليطرح شرعية الحق مقابل لاشرعية الباطل والقوّة. ولا يجد من يتوجّه إليه على هذا الأساس دفاعاً عن الثوابت القومية واستجابة لتطلّعات الكادحين غير المثقّفين والمبدعين والطلّاب.

بمثل هذه الرؤية وهذا الموقف يقحم الكاتب نفسه والمجلّة في خضمّ الورشة السياسية الناشطة لإعادة ترتيب الأوضاع العربية تحت أبشع وأذلّ علاقة استغلال وهيمنة عرفتها منذ انتصار الصهاينة في فلسطين عام ١٩٤٨ حتى اليوم، ليعلن صوت احتجاج على ما يجري ويدعو إلى موقف مقاوم بديل. لا شك أن الإحساس العام بالهزيمة والتردّي والمهانة فيما يتفاقم الفقر والتخلّف والقهر، وإنما أيضاً بالتخلّي والرضوخ والتواطؤ فيما تتنامى التيّارات السلفية والرجعية ويشتدّ التعصّب والانغلاق ويتعاظم الإرهاب الظلامي، هو الذي يعطي لهذا الصوت مداه وقيمته. فإذ يجد المثقّفون أنفسهم إزاء القضايا السياسية المباشرة والملّحة، علامة على خطورة المرحلة، لا مفرّ لهم من اتخاذ موقف منها يصون الثقافة ويحفظ الوجود، إذا كانوا يرفضون الإبادة أو الانتحار. وإلى هذا الموقف يدعوهم الكاتب. وإذا كان بؤس المرحلة العصيبة يدفع به إلى تعيين بعض المواقع ـ المصابيح الصامدة في دفاعها عن ثوابتها «ثغرات» والمتقدّم بينها «في مأزق»، فإني أعتقد أن المهام التي يطرحها بحاجة إلى بلورة تعيد النظر بما يلتبس في طرحه من رفض قاطع لمناطحة الصخر وواجب «تحديد الصخور التي تناطحها عند كل مرحلة»، وبما يبدو مفارقة افتراضية فيما يراه بصدد السؤال عن محاربة الغرب من ضرورة في «أن يطرحه يومياً كل» عربي ومسلم، وتستكمل ما أشار إليه من دور مقاوم للمثقفين والمبدعين بأطروحات ثقافيّة وإبداعيّة تجسّد خياراتهم التاريخيّة وتوضح ماهية القيم و«الثوابت» التي يدافعون عنها... علّ هذه الدعوة تجد الأذن الصاغية وتعرف طريقها إلى الحوار والفعل والتأثير.

* أولاً: الأبحاث:

إذ نتتبّع في قراءة العدد ترتيب المحاور الذي يتصدّر صفحة الغلاف بدءاً بالأبحاث وصولاً إلى القصص مروراً بالقصائد، نلحظ أن المقالات الواردة تحت عنوان «الأبحاث» قد لا يكون من المناسب جعلها جميعاً في هذا الباب. فإلى جانب «افتتاحية» الدكتور سماح إدريس لا يمكن اعتبار مساهمتي الدكتور مسعود ضاهر وماجد السامرائي بحثين، إذ إن الأولى ذكريات شخصية عن بيروت أيام الحصار الإسرائيلي لها صيف ١٩٨٢ خاصة، والثانية مقابلة أجراها صاحبها مع القاص فؤاد التكرلي. وبالتالي كان يجدر إفرادهما عن بقية المقالات الأخرى المجتمعة هنا.

ـ **المساهمة الأولى** («بيروت لا تنسى...» للدكتور مسعود ضاهر/ ص ٤ ـ ٦) تدخل في باب الذكريات أو الشهادات التاريخية. ولما كان الكاتب مؤرّخاً معروفاً يتناول فترة عصيبة واستثنائيّة مرّت بها بيروت وخبرها في حضوره المباشر أثناءها، فقد كنت أتوقّع شهادة ـ وثيقة تشكّل مرجعاً في هذا الموضوع. إلا أن قراءتها جاءت مخيّبة للتوقّعات على أكثر من مستوى. فهي تتّسم أولاً بإبهام تغرق فيه جملة من الإشارات إلى بعض الشخصيات والمنظّمات والأيام، مما ينزع عنها قسماً كبيراً من قيمتها التاريخية، دون مبرّر معلن. وتبقى بذلك جملة من الأسئلة معلّقة: فمن هي تلك المجموعة من المثقّفين المحاصرين، وبينهم رجل دين مسيحي أوروبي «التي أصدرت بياناً يندد بالبربريّة الإسرائيلية؟ ومن هي «الميلشيات الطائفية» التي شوّه صراعها وجه بيروت؟ ومن هي تلك النخبة «من خيرة المثقفين والفنانين المصريين» التي اخترقت الحصار؟ ومن هي صديقة الكاتب المصرية «من أعضاء الوفد»؟ ومن هو صديقه «المخرج»؟ و«الفنانة الكبيرة» التي شهد في بيتها في القاهرة أفلاماً عن حصار بيروت؟ والصديق الذي «لا يفارق المذياع أذنيه»؟ والشاعر الفلسطيني الكبير؟ والصديق الذي تملأ الغصّة فاه؟ والصديق الآخر؟ وأعوان إسرائيل «من اللبنانيين»؟ ولماذا يقال «عقد مضى على صمود بيروت البطولي لعام ١٩٨٢» حين يكون ما قد مضى تسعة أعوام وليس عشرة؟ (وهو ما يتكرر في هامش المقال الذي يشير إلى أنه كلمة ألقيت في مقر المجلس الثقافي للبنان الجنوبي بمناسبة مرور عشرة أعوام على الغزو الإسرائيلي لبيروت» ويصمت بخصوص تاريخ الإلقاء!)

يتفق هذا الإبهام التاريخي مع ذلك التصوير الانفعالي القائم على المبالغة والتضخيم اللذين يسيئان إلى جملة من الوقائع بقدر ما تتأثر حقائقها بهذا الجو العام. فهل حقاً لحق «الدمار الهائل» «بكل بيت» في بيروت؟! وأن الغزو الإسرائيلي لها متوقع الآن «في كل لحظة»؟! وهل شنت إسرائيل وأعوانها حملة إبادتها «ضد كل حي من أحياء بيروت»؟!... كأن المؤرخ يترك منصّة القول للفكروي، فتتحول الهزيمة نصراً في الحديث عن خروج «آلاف المقاتلين الفلسطينيين

والسوريين مرفوعي الرؤوس» والقول إن بيروت «صنعت أول نصر حقيقي للعرب ضد العدوّ القوميّ»، كما تطرح أسئلة ساذجة تخطاها جيل بأكمله من القوميين وعرفت أجوبة عديدة عنها إلى حد التضخم: «هل يستفيد العرب من عبرة صمود عدة آلاف فقط من المقاتلين(. . .)؟ ترى، ماذ لو توصل العرب إلى استراتيجية قومية شاملة في وجه إسرائيل وحلفائها؟»

ومع ذلك فإن في هذه الشهادة بعض الفائدة في إعطائها فكرة عن الأجواء التي عاش بعض المثقفين فيها مرحلة الحصار، وعن انطباعاتهم السياسية والشخصية بصددها. ومن اللافت في هذا المنظور ذلك النقاش الذي تذكره حول الديمقراطية يقوم به بعض المثقفين وينتهي إلى «عبرة مفادها أن الحق بحاجة إلى قوة تحميه». . . ! وذلك ليس للمفارقة القائمة بين موضوع النقاش واستنتاجاته فقط، وإنما أيضاً لدلالتها على مفارقات أخرى تتصل بمعالجة جملة من القضايا والاهتمامات الأساسية في وضعنا الاجتماعي والثقافي، حيث لا يبدو التطلع إلى العدل إذ يشترط القوة متلائماً بالضرورة مع الديمقراطية. كما يلفت هذا التصوّر للتاريخ «الذي لا يرحم، والتاريخ لا يصنعه إلا الأحرار. . .» فهو رغم نبله وتقديري له لا يتفق والحقائق والوقائع التي تؤكد الصراعية في التاريخ الذي يزخر بصنائع المستبدين والمستغلين والوصوليين كذلك.

ـ **المساهمة الثانية** («أسئلة في نطاق الافتراض / حوار مع القاص فؤاد التكرلي» لماجد السامرائي / ص ٢٠ ـ ٢٣) تدخل في باب المقابلات أو المحاورات. وقد يكون العنوان مؤشراً إلى السمة العامة الغالبة على هذه الأسئلة من حيث كونها لا تخرج عن إطار المعهود والمتداول. كما يأتي تصفّح الأجوبة ليوحي بغياب أي تحديد يذكر للإنتاج القصصي أو (الروائي أو المسرحي) للكاتب. مع ذلك تبدو هذه المقابلة طريفة من أوجه عدة، أولها أن الكاتب الذي لا يجيب عن بعض أسئلة محاوره بشكل واضح، بحيث يبقى السؤال معلقاً، لا يلبث أن يأتي بالجواب في سياق الإجابة عن سؤال آخر، كما هو الأمر بالنسبة للسؤال الأول (عن «السؤال الذي بدأت به «جواب الكتابة» »). فالكاتب يمضي في حديث عن «الشعور» بالسؤال، ليقول إن السؤال عنده «من هذا النوع»، متناولاً غايته دون أن يفصح عن ماهيته. وحين يتساءل المحاور إثر ذلك: «ألأنك بدأت «كاتباً واقعياً؟» تأتي إجابة الكاتب عن أمر آخر، انطلاقاً من تصوره أن المحاور ينتظر منه أن يجيب ـ وهذا وجه طريف آخر ـ بأن الكتابة «جواب متكامل»، ليمضي إلى استكمال ما كان قد تناوله في الإجابة السابقة! بيد أن الجواب عن السؤال الأول قد نجده في سياق الإجابة عن السؤال الثامن، حيث يعلن الكاتب أن لديه اعتقاداً خاصاً بأهمية الأدب القصصي وينظر إليه «كوسيلة فعّالة حقاً لإصلاح البشرية؛ وكانت ممارستي له مؤسسة، بشكل ثابت، على هذا الاعتقاد»

ومن أوجه الطرافة في هذا الحوار أن يمضي الكاتب إلى الإجابة عن أسئلة لم تطرح عليه، يقوم بذلك بشكل صريح أو مداور، كما هو الحال في تناوله للأدب والسياسة. فهو، في هذا السياق الخاص بالإجابة عن السؤال الثامن ذاته يستطرد قائلاً: «أما عن الأدب والسياسة ـ وأنت لم تسلني عنهما ـ فإني أقول: . . . .»؛ وفي تلك الفقرة التي يختم بها جوابه الأخير قائلاً: «دعني أقول لك كلمة أخيرة . . .» مقارناً في الحالتين بين أدباء الحقيقة والفضيلة والأصالة. . . من جهة، وبين سياسة النفاق والدجل والكذب. . . وأدبائها من جهة ثانية.

وإذا كان في خضم هذه الإجابات ينطلق من مسلمات مبدئية، كإشارته إلى انعدام العلاقة «بين التفتيش عن الحقيقة والفضيلة من جهة، وبين النفاق والدجل والاستغلال والكذب للوصول إلى السلطة» فإنه يتوصل إلى نتائج حاسمة بصدد أمور قابلة للنقاش، بناء لإطلاقات لا تستقيم في الواقع وتحمل كثيراً من الإسقاطات الذاتية.

ومن أوجه الطرافة أيضاً هذا التمييز الخاص الذي يقيمه بين الأدب ـ الأدب والأدب ـ الفن جاعلاً الأول مقتصراً على الإعلام والإفادة والتثقيف ومتوجهاً إلى عقل القارىء، والثاني هادفاً إلى التأثير في نفس القارىء وساعياً لأن يجعله يعيش حالة أو موقفاً خاصاً. ويضيف أن إخبار حكاية مسلية لا يتطلب اعتماد لغة عامية (عراقية) بينما يفرض استهداف نفس القارىء لدمجه في العمل القصصي استخدام العامية لأنها أبلغ وأشد تأثيراً وأفصح من الفصحى.

لا تقتصر الإجابات على هذه الطرائف، فالكاتب يأتي في إجاباته ببعض الملاحظات التي توضح بعض تصوراته الخاصة للكتابة والأدب. فهو يرى أن الكتابة ليست فقط امتلاكاً للأشياء والطبيعة (انطلاقاً مما قاله ليفي ـ شتروس بصدد اللغة) وإنما هي أيضاً مؤدية لأمر أهم من ذلك، وهو امتلاك الذات من خلال تكوين الوعي الذاتي. وهو يرفض «اجتماعية الأدب» لأن «فنية الأدب» عنده هي «الهدف الأخير»، دون أن يوضح لنا من يحتل مواقع تلك الأهداف التي تمضي من الأول إلى ما قبل الأخير ولا تدع لاجتماعية الأدب مكاناً بينها! أم إنها النقمة السياسية وراء ذلك كله؟!

أما المقالات الأربع الباقية فتأتي في مكانها المناسب في هذا المحور.

ـ **الأولى** («الرواية العربية بين «لغة النص» و «لغة القص»/نحو دراسة «أفق التقبل» من خلال «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ» لصلاح الدين بوجاه/ص ٥٠ ـ ٥٤) تقوم على استعراض بعض المفاهيم المحدثة (الغربية المصدر) في دراسة الأعمال القصصية، والانطلاق على ضوئها إلى مقاربة رواية نجيب محفوظ المذكورة أعلاه. ويلف الغموض الجانب الأول ويثير أكثر من علامة استفهام حول «المثلث العلامي» (أثالث الدال و المدلول الدلالة أم المرجع؟) و«نظام السرد» (أنظام لغوي هو؟ وله البدائل ذاتها للنظام اللساني؟ والخطاب الروائي (ما العلاقة بين وظيفتيه البيانية والتبيانية والأجهزة

القائمة في لغة القص؟ وما هي علاقة الأصوات داخل النص بتلك التي خارجه؟ وكيف يصح الحديث عن ضوضاء وناصّ ونصّ وإزالة العديد من الالتباسات المتعلقة بها والمرافقة لها. أما الجانب الثاني فيكاد لا يخرج في سماته العامة عن الشائع في الأبحاث والدراسات النقدية التقليدية للروايات، ولا تشغل فيه بعض المفاهيم المستحدثة حيّزاً فاعلاً يذكر. فالحديث عن «بنية الرواية» يلحظ قيامها على عدد من الحكايات المنفصلة المتآلفة ذات الصلات القوية أو العنيفة التي لا تبلغ مستوى «التدرج المنطقي النابع من وضوح عالم المكان أو الزمان». والملاحظ أن هذا الحكم لا يعطينا أي فكرة عن بنية الرواية، وإنما يقدم رأياً بالبناء الروائي، وإذ يغيب عن الكاتب بنية الرواية فلا عجب أن يفتقد منطقها. كما لا أجد أن منطق هذا البناء مرتبط حكماً بوضوح المكان أو الزمان، فخصوصية العمل الروائي موضوع البحث هنا تفترض النظر إليه في إعادة التشكيل والإخراج التي يقوم بها صاحبه لبعض حكايات ألف ليلة وليلة، خاصة في ردمه للهوة بين مستويات السرد القائمة في هذه الحكايات من ناحية، وفي كسره للحدود الفاصلة بين عوالمها المستقلة من ناحية ثانية، في سعي منه لتشييد نص روائي متماسك على أرضية مكان واحد (البلد المفترض) وزمن واحد (فترة حكم شهريار) تتعاقب عليها أحداث وتتداول فيها أحاديث تتولاها شخصيات إن كانت معظمها على صلة قوية بجذورها المرجعية وإحالاتها الرمزية فإنها تتمتع بخصوصية في المعطى القصصي الراهن وبفرادة في التكوين والتبدل تضاهيان الأعمال الروائية المستقلة، أو القائمة بذاتها في إنجازاتها التخييلية والإبداعية، وتتراءى عبرها جملة من القضايا ـ الشواغل التي تتردد في الإنتاج الروائي لنجيب محفوظ، كالعلاقة بين الدين والسلطة والاستبداد والحرية والوهم والحقيقة والحب والموت والخير والشر... لذلك يظهر تناول الكاتب لشخصيات الرواية في اقتصاره على تمييز فئتين ولجوئه إلى تعداد ثلاث لا يجد علاقة الأخيرة بينها (العفاريت) بالسابقتين (المستعارة من «ألف ليلة وليلة»، والقاهرية الراهنة!) ليس بدائياً وحسب، بل هو خاطىء لا يتناسب مع معطيات النص الروائي الفعلية، ولا مع ادعاءات الكاتب التمهيدية أيضاً. ولا ترد تعابير مثل «الفواعل» و«الوظيفة والحواف» هنا إلا كنوع من الإسقاط المفتعل يلصق بسياق البحث دون أي دور سوى إضافة التعقيد إلى السطحية. كذلك هو الأمر بالنسبة لتعرض الكاتب لفنيات القصّ، حيث يلحظ أن كثرة الحوار هي أبرز خصائص «لغة القصّ»، وأن أجلى سمات «لغة النصّ» كونها وسطاً بين انسياب العامية المصرية ورصانة الفصحى! بينما تفترض الدراسة الحديثة للأبعاد الفنية للعمل الروائي التوقف ملياً عند خصائص السرد فيه والنظر خاصة في زمنيته من حيث نظام متتالياته ومداها ووتيرتها، وفي وضعيته من حيث نمط الرؤية وموقع الراوي فيها... إلخ. ولا تغني الشطحات الشعرية في المقطع الأخير القارىء شيئاً في معرفة النص الروائي، هذا إن لم تزد البحث إبهاماً، عدا عن كونها حافلة بالمغالطات كما يمكن للعبارة التالية أن تعطي فكرة عن ذلك: «فلا جدال إذن في أن كلاً من شهريار وشهرزاد كان قد مثل أفق تقبل بالنسبة إلى الآخر، كما نؤدي نحن الساعة وظيفة تقبل هذا النص المحفوظي القديم الحديث، الضارب في مطلق البدء والمحيل على إمكان لم يتجسد بعد، هذا النص الموقن بأن «تكرار الحكايات هو آية صدقها»...».

ـ **الثانية** («التعبير عن الذات مدخلاً إلى أدبية النص في كتابات عبد الحميد الكاتب» لحمادي الزنكري/ص ٥٩ ـ ٦٥) ينطلق فيها الباحث من ملاحظة غلبة المقاربات اللغوية والبلاغية على النقد القديم والحديث، وغياب التعرض للبعد الذاتي أو الوجداني في الكتابات النثرية القديمة. وإذ لا يجد سبباً لحصر التعامل مع التجربة الشخصية لأديب أو شاعر بالجانب اللغوي أو البلاغي فإنه يمضي لدراسة هذه التجربة لدى عبد الحميد الكاتب متوقفاً عند رسائله الشخصية وبعض رسائله الإدارية والسياسية، فيستخلص الإشارات العاطفية والوجدانية والذاتية فيها.

تستدعي هذه المحاولة جملة من الملاحظات المباشرة أولها اهمالها للمساهمات النقدية المختلفة التي تعرضت للجانب الذاتي في الأعمال الإبداعية، وهي منذ الخمسينات حتى اليوم عديدة ومتنوعة ومتطورة، بدءاً من أعمال محمد النويهي وعباس العقاد... وصولاً إلى أعمال جورج طرابيشي وسامي سويدان... ومعظمها منهجية رصينة تتخطى الإطار الضيق والمحدود الذي تجعله هذه المحاولة لذاتها في سطحيتها ومباشريتها والطرح البدائي والمدرسي الساذج والإسقاطي الذي يميزها. وإذا كانت الدراسات الحديثة للبعد الذاتي في النص الأدبي تحاذر التطرق إلى الوضع النفسي لصاحبه ما لم تكن تتوفر لديها معلومات وافية عن حياته الشخصية، وتبقى مع ذلك أقرب إلى الافتراض والترجيح منها إلى الحسم والتأكيد، مفضلة غالباً التعرض للدلالات النفسية التي يوحي بها النص الأدبي بحد ذاته، فإن التطرق إلى ما يسمى «التجربة الشخصية» أو «الجانب الذاتي» أو التعبير «عن الذات أو الوجدان» خارج منهج التحليل النفسي يبقى معالجة متعثرة لميدان يزخر بالالتباسات والأوهام، ويكاد يستحيل بلوغ أيّ أمر ثابت أو نهائي بصدده، هذا إن لم يصل الباحث في عمله إلى إعلان مغالطات مردّها تلك القراءة المسطّحة للنص التي تماهي بين التعبير والنفس كما تقدّم هذه المقالة صورة عن ذلك. ويبقى التعرض في جميع الأحوال لهذا الجانب الذاتي، وإن ساهم في معرفة أوسع وأعمق للعمل الأدبي، وفي إضاءة بعض جوانب العملية الإبداعية، عاجزاً عن الإجابة بالسمات الجمالية والفنية الخاصة والمتميزة لموضوعه. وليس صدفة أن يكون اهتمام النقاد، خاصة القدماء منهم، منصرفاً إجمالاً إلى الإنتاج الأدبي دون صاحبه. فعدا افتقادهم الوسائل المتيحة لتناول مناسب لهذا الأخير، تبينوا باكراً أن أهمية العمل الأدبي قائمة فيه وليست في مؤلّفه، مهما كانت أوضاع هذا المؤلف. لكن هذا الموقف بالتحديد

هو ما يأخذه كاتب المقالة على النقاد. إلا أن هؤلاء عندما تطرقوا إلى الجانب الذاتي أو الوجداني، في تناولهم لمسألة الصدق والكذب في الشعر مثلاً، دخلوا في إشكالات صعب عليهم حسمها والتخلص منها، وتركت آثاراً سيئة على أحكامهم النقدية. ومقالة الزنكري إذ تؤكد ذلك، تبين في الوقت نفسه تراجعها وقصورها عن متابعة ما يخطه النقد الحديث من إنجازات فعالة ومؤثرة.

ـ **الثالثة** («قراءة في قصائد «جيم» ليوسف الحيدري/ص ٦٦ ـ ٦٩) هي تقديم لديوان «جيم» للشاعر أديب كمال الدين (بغداد ١٩٨٩) يكاد لا يتعدى التعريف بقصائده عبر تلخيص أو نثر لبعض مقاطعها واستشهاد بمقاطع أخرى، يرافق ذلك بعض الإشارات والأحكام الخاصة، غالباً ما تبقى مطلقة لا تشكل استنتاجات محددة بقدر ما تعبّر عن غلوّ ومبالغة في الإشادة بالقصائد وصاحبها يفتقر إلى كثير من التعليل، وعن إسقاطات غير مبررة بصدد أوضاع الشاعر الذاتية، وآراء تأثرية انفعالية بصدد قصائده. كما هو الحال في قول الكاتب إثر استعراضه قصيدة «قيامة السيدة»: «أي عالم رهيب من الانفعالات والعذابات والجنون يعيشه الشاعر الذي يذهلنا بصوره النادرة التي تتحدى الحدود القصوى لميتافيزيقا اللون والعلاقات اللامعقولة بين الأشياء! أو في ذكره لاحقاً لتوهج القوانين والصور الدينية في أكثر من قصيدة للشاعر لتمنح شعره المزيد من العمق والأصالة والصدق» وتقيم عالماً ناضجاً «بالإيمان الذي يمنح القصيدة خشوعاً ورهبة»!

هكذا تبدو هذه المقالة التعريفية أبعد ما تكون عن الدراسات الرصينة وأقرب ما تكون إلى المقالة الصحافية العابرة التي لا تليق بمجلة أدبية متخصّصة.

ـ **الرابعة** («مشروع قراءة لجنس الرواية التونسية من خلال: إشكاليات الرواية، لمصطفى الكيلاني» لأحمد الحذيري/ص ٧٠ ـ ٧٣) هي في الحقيقة تعريف بكتاب مصطفى الكيلاني «إشكاليات الرواية» الذي وضعه كمقدمة دراسية لمختارات من النصوص ممثلة للرواية التونسية. وقد عالج المؤلف هذه الإشكاليات من خلال نظام السرد (مميزاً التتابعي فيه عن الدائري وعن التداخلي القائم في الرواية الباحثة) والشخصيات (مميزاً المسطحة بينها عن المغلقة ـ في السرد الدائري ـ وعن شخصية الرواية الباحثة) والتعليق والتجديد (مميزاً التقليدية عن رواية التحول وعن الرواية الباحثة) وعلاقة هذه الرواية بالتاريخ (ملاحظاً قربها من الحدث التاريخي وقصورها عن التنبؤ به) والواقع والتجريد وإشكالية الهوية (معتبراً أن تحقيق الهوية الفنية والفكرية المرتبطة بطرح المسألة الحضارية كان أهم منطلق للمغامرة الروائية، ولم يفارقها في مسيرتها الإبداعية). والملاحظ أن هذا العرض لا يبين الصلة بين الموضوعين الأخيرين والموضوعات الثلاثة السابقة التي عرفت توزيعاً ثلاثياً متوازياً، وأن تمييز الرواية الباحثة بنظام التداخل في السرد بناء لما فيها من غوص في أعماق الذات وتعبير عن حالات النفس الإنسانية لا يؤدي إلى تعيين نمط محدّد من الشخصيات مقابل النوعين الآخرين من الرواية، بل إن تجديدها نفسه مقابل تقليدية النوع الأول وتحوّلية الثاني لا يتحدّد بغير كون العالم الروائي فيها « لا يزال بصدد التشكل. . . » دون تبيان لمدى اختلاف مثل هذا «التشكل» عن ذاك «التحول» الذي وسَم النوع الثاني. وإذا كان المؤلف يتطرق إلى بعض الجوانب الفنية للأعمال الروائية فإنه لا يبلغ في ذلك تعيين بنية إبداعية عامة ذات سمات تقنية محددة ومتفاعلة مع رؤية جمالية وفكروية متميزة، فلا تتضح صيغ الإخراج الفنّي في ترتيب المتتاليات السردية واعتماد منظور خاصّ في متابعة وقائعها، كما لا يشار إلى الأساليب القصصية الموظفة وأنماط اللغة المتداولة، وتعبير ذلك كله عن وجهة نظر وموقع أو دور في خضم الصراعات والمواجهات السائدة. وتبقى الإشارة إلى تنقل بعض الروائيين بين الاتجاهات الثلاثة التي عيّنها المؤلف بحاجة إلى تمحيص يرمي إلى تفسير هذا التنقل وتبيان دلالاته، أو إلى إعادة نظر بهذا التوزيع المثلث نحو بلورة رؤية منهجية أكثر فعالية. وقد تكون الملاحظة التي يعبر فيها المؤلف عن محصلة عمله والواردة في نهاية هذا المقال مناسبة أيضاً للحكم على هذا العمل.

* ثانياً: القصائد

يحتوي العدد أربع «قصائد»، والأصح ثلاث قصائد ومختارات من قصيدة.

ـ **الأولى** («امنع الخمرة عني!» /أجزاء مختارة من «المتوالية العربية»، تنشر لأول مرة [على دائرة الهزج بمفتاح الرمل من مقام الكرمل] من مخطوطة الأعمال الكاملة ليوسف الخطيب/ص ٧ ـ ١٦) لا أعرف إن كان تقديمها على سواها من الأعمال الإبداعية يتضمن حكماً قيمياً بصددها يرجحه شفعها بصورة لصاحبها، وهو عمل يندر لجوء المجلة إليه، وقد اقتصر عليها وحدها. وإذا لم يكن لديّ مأخذ على ذلك، في حال قصده، فإني لآسف أن تعمد المجلة إلى نشر «أجزاء مختارة» من القصيدة بدل إثباتها كاملة. وإزاء النصّ المثبت، حيث لا يعرف مقدار ما حذف وأي المواقع طال، من الصعب بل من المستحيل الحديث عن القصيدة(*).

بيد أن هذا النص يتبدى عن عمل شعري راقٍ في بنائه وتعابيره الفنية وفي غناه وكثافته الدلالية. فالشاعر يشيد هنا على تفعيلة الرمل (فاعلاتن) وجوازها (فعلاتن) وبلغة مثقلة بالإحالات والايحاءات والرموز عالماً من القول تتردد فيه أصداء الهذر متلابسة بالتأمل العميق، وتندرج فيه تجربة المجون والتهتك مفعمة بالرؤى الفكرية النفاذة، فتتراءى عبثية سادرة تتبطن نقداً حاداً لقيم ونظم عيش وحكم سائدة، تدينها بأسلوب ساخر يمزج الفكاهة بالمأساة متوكئاً

(*) تعليق التحرير: إن المنشور في المجلة هو كلّ ما بعث به الشاعر، وهو الذي وصفه بـ «أجزاء مختارة». والتحرير لا يجد بأساً في الاجتزاء إذا كان صاحب العمل يقرّه (الآداب).

معارضات لأقوال وأحكام تراثية تاريخية ومعاصرة ـ راهنة، وتعرّض بمعظمها. ورغم ما قد يتيحه مثل هذا الخيار من فلتان للتعبير يتخطى معه كل الحدود المعهودة، فإنه مع ذلك يتماسك في بنيانه المجمل وحركته العامة كما في مآله ومراميه. إذ تبدو المقاطع الأحد عشر التي يتكون منها مؤلفة في تلاحم لا يؤدّيه إفضاء الواحد منها لتاليه وحسب، وإنما خاصةً ذلك التوزيع المتكامل الذي تشغل من خلاله فضاءها الشعري، وتؤدي فيه حركتها الإيقاعية والدلالية. فتتقدم المقاطع السبعة الأولى مؤلفة للقسم الأول أو المرحلة الأولى، والمقاطع التالية للقسم الثاني أو المرحلة الثانية والمقطع الأخير للقسم الثالث أو المرحلة الثالثة. كما أن هذا التوزيع الثلاثي يتردد على مستويات عدة داخل التشكل العام. فالقسم الأول يتألف بدوره من ثلاثة أجزاء يقوم في الأول منها المقاطع الأربعة الأولى التي تشاد على ثنائية التقدم إلى باب الملذات الليلية في المقطع الأول (١ ـ عشية أن أدلجت في مملكة الليل السلطاني) حيث يبزر الحوار بين المتكلم والآخر (الحارس التركي) والانخراط فيها في المقاطع الثلاثة اللاحقة (٢ ـ «فإذا ابتليتم بالمعاصي فانتشروا عراة تحت الشمس» / ٣ ـ «رحلة السندباد في أوقيانونس الأحقاف» / ٤ ـ «مشهد تعرية مجانية لمفاتن الآثام) حيث لا يخرج الكلام الآخر فيها جميعاً عن إطار الذات ويظهر المتكلم متولياً للمقولين، وحيث تنهض في كل منها وحدتان متميزتان تسم كلاً منهما قافية خاصة بها في المقطعين ٢و٣، ويعينها فاصل مساحي بارز في المقطع ٤. ويتألف الجزء الثاني من المقطعين اللاحقين (٥ ـ «لكن منتهى دائرة النسيان استعادني إلى مبتدأ التذكار» / ٦ ـ «سحبة موّال في ملاحة شلح السروال») فيشكل تكوينه على هذا النحو اختزالاً خاصاً للمقاطع الأربعة السابقة، وهو يعبر في هذا الاختزال عن تجليات السكر ـ الصحو في استثارة تباريح الأمس وشهوات اليوم؛ كما تسهم القافية الواحدة في التعبير عن ثبات الأول واستقراره، وتعددها وضعفها عن قلق الثاني وانفلاته. وإذ يأتي الجزء الثالث في مقطع واحد (٧ ـ «كذلك اشتعلت قرائح الشعراء في تسخين قياصرة الصحراء») فليعبر ليس عن اختزال السابق وبالتالي لما قبله فقط، وإنما أيضاً عن بلوغ الحركة الأولى أو المرحلة الأولى في الحركة العامة للنصّ مداها في هذا القسم بأكمله، كمؤشر على بلوغ السكر مداه من ناحية، وعلى بلوغ مرحلة تتجاوز في مزجها للماضي والحاضر الحدود المرعية وتتفتح بالتالي على حقيقة الواقع وما فيه من بؤس وقمع من ناحية ثانية. كأن هذا القمع ينتج مرحلة في التجربة ويقفل مدى في العالم الرؤيوي، فيتجه النص بعده إلى مرحلته التالية أو القسم الثاني الذي ينهض بدوره على ثلاثة مقاطع يجمع بينها هذا التوقف عند قمة السكر ـ الصحو منبلجاً من الحذر الذي أثاره ذكر القمع في نهاية القسم الأول، كما يعبر عن ذلك المقطع الأول (٨ ـ «ليس يفتى في الخمر ومالك يُغتال في البيغال») الذي يبدأ بتلك العلامة الفارقة التي أعطيت عنواناً للنص («امنع الخمرة عني») ليعلن فيه:

«إن في رأسي دوار البحر..

ما ذوّبت لي في الكأس؟

هل هذا نبيذ القدس..

أم جرح السلامْ..

غيبتني جريمةٌ

في مطلق الصحو..

أزاحت يدُها سترَ الظلام»

موغلاً في الحزن الذي يتناوله المقطع الثاني (٩ ـ «فهل تنكفىء إلى باطن وأنت افتضاح كل ظاهر») وصولاً إلى التلاشي والخروج من دائرة الخضوع لمقاييس الشعر والنقد والسلطة في المقطع الثالث (١٠ ـ «عندما استغلظني الكزلا ـ في قبح منادمة السلطان»). كما يجمع بينها اتساق كل منها على قافية واحدة. وإذا كانت الميم جامعة على تمايزها بين الأول والثاني فإنهما يتفقان كذلك في هذا الانكفاء المتجدد إلى الشراب بينما يغيب هذا الانكفاء عن المقطع الثالث المعلن لخروج نحو فضاء جديد.

هكذا تتقدم المرحلة الثالثة أو القسم الثالث من النص في مقطعه الأخير كنتيجة لهذا الخروج ورسم لأبعاده، فكأنه يكمل المرحلتين السابقتين ويعبر عن خلاصتهما باختزالهما إلى هذا الحد الأقصى ـ الواحد الفرد، ويعبر في عنوانه وبنائه وقافيته عن تميز بارز عن كل ما سبق. فعنوانه الضخم يكاد يعادل حجم بعض المقاطع في النص (١١ ـ «فلما أن اختفت اليابسة من وراء ظهر الملاح العجوز.. وركب أعالي البحار على خشبة خلاص المنجورة في جبل الزيتون. فلقد ظن، هكذا، أنه ابتعد إلى حد الأمان عن كل حيسوبات الشهيق والزفير، وعن جميع مجسّات المشاعر والأفكار، وليس ثمة من يحصي عليه أنفاسه غير أغاني الصمت المتلألئة في صفاء النجوم، فعندئذ أخذ يرخي ببعض شيء من لجام مهرة روحه الجامحة حتى الجنون..). والحوار الذي ينهض عليه يختلف عن النمطين السابقين اللذين عرفهما القسمان الأولان، إذ لا يتولى المتكلم المقولين معاً هنا (كما في القسم الثاني) ولا يتحدد الآخر بشخصية معينة (كما في القسم الأول). وإذا كان هناك من قوافٍ عدة بسيطة التوارد تتردد على امتداد المقطع، فإن هناك قافية أساسية (النون) قوية الوقع والحضور تنتشر فيه وتتخلل الحوار وكأنها سمة المقول الخاص بالمتكلّم، ويأتي تبنيها من قبل الآخر وكأنه علامة على استحواذ المتكلم عليه أو دليل تأثير هذا المتكلم فيه، وانحيازه بالتالي إلى وجهة نظره التي تندفع هنا هازئة بالسلطة السياسية ـ الدينية والعسكرية السائدة، وما يرتبط بها من قيم وتصورات ومفاهيم. كأن النص يخلص بذلك إلى تكريس انتصار الشاعر للحرية المطلقة في مواجهة شتى أنواع القمع الجنسي والديني والفكري والسياسي والعسكري... إلخ. مؤيداً بذلك البنية العامة للنص بأكمله.

لا يسعني هنا تملي أوجه الجمالية المتعدّدة التي يزخر بها النص، وإذ أكتفي بهذا الإلماع إلى تشكله البنيوي العام يجدر بي أن أشير إلى ما يمثّله من انحراف عن السائد والمعهود في الشعر الحديث، خاصة فيما

يعتمده من أسلوب تهكمي فريد يذكّر بالشاعر النواسي الذي يحيل عليه أكثر من مرة، خاصة في اعتماده الكأس رمزاً مكثفاً لعالم نوراني في الحرية يواجه من خلاله سلطات الاستبداد والقمع المتعدّدة. كأننا كما كان الحال في القرن الثامن الميلادي/الثاني الهجري أمام صفحة جديدة أو نمط جديد من الشعر ميزته التمرد الإبداعي الأصيل يتأسس على انحراف كاسح على مستويات عدة.

ـ **الثانية** («مرثية الغبار» لشوقي بزيع ـ من ديوان جديد له صدر مؤخراً عن دار الآداب بهذا العنوان/ص ٢٤ ـ ٢٧) سبق لي أن اطّلعت عليها في ديوانه الأخير، وقد لفتت انتباهي، وتعرفت من خلالها على إنجاز شعريّ متميّز قد لا يكون الشاعر بلغ مستواه الراقي في أي أعماله الماضية. هي تعبير فجائعي عن ذات مصدوعة بالزمن وآفات الوطن تستصرخ معولة في قرارة اليأس سنداً أو قبساً يتيح لها تماسكاً يجمع شتاتها ومرتجى الخلاص.

يقوم بناء القصيدة على هذا التمزق الفظيع موزعاً بين قسم أول تعاين فيه الذات وضعها المأساوي في المقاطع الأربعة الأولى، وقسم ثان يطرح فيه مآل هذا الوضع على احتمال جديد. في المقطع الخامس والأخير كأن ثنائية التركيب انعكاس لثنائية البنية في نسيج القصيدة. وإذا كان ضمير المتكلم يوحد المقاطع الأربعة الأولى فإن غيابه في المقطع الأخير يشكل علامة فارقة تؤكد على المستوى النحوي في هذا التوزيع. كما يؤكده على المستوى اللغوي اشتراك جميع المقاطع الأربعة الأولى في الجملة الافتتاحية («غبار على أفق الروح يعلو») كلازمة ينطلق منها مطلع كل مقطع منها خلافاً للمقطع الخامس الذي يسقطها فتغيب عنه. لكن مقاطع القسم الأول إذ تتقدم في اجتماعها لا يتميز الواحد منها عن الأخرى بمدار شواغله وأفق تطلعاته وحسب، إنما يتميز كذلك بحركة التوالد التي تحكمها جميعاً بحيث يفضي الواحد منها إلى تاليه على احتشاد ينتهي إلى وضع نهائي جديد. تتمثل هذه الحركة شكلياً بصيغة الاستفهام التي ينتهي بها كل من المقاطع الثلاثة الأولى دون الأخير (الرابع) الذي يعلن بذلك نهايتها.

تقف الذات على ذروة العمر وفي خضم الحرب ملتاعة تنظر إلى ما انقضى وفات وإلى ما سيأتي ويكون، تتحسّر إذ تقارن نضارة الطفولة والصبا الضائعة بذبول المرحلة والشيخوخة القاضية، فتفتقد عند هذا المفترق الحادّ وحدتها، لتعلن انفصاماً رهيباً بين ما «لم...» وما «لن...» تستنجد بطفولة تؤكد بصماتها فيها دون أن تبلغ من ذلك ردم الهوّة وجبر الانكسار. وترتسم فجيعة هذا الانفصام على خلفيّة حرب تجد الذات فيها نفسها القاتل والقتيل في ضوء صورة تستلّ من المثل المأثور وجهاً تعيد خلقه في مشهد بالغ التوتر والامتلاء ينتهي عنده المقطع الأول:

«أنا اثنان،
يصرخ كل بصاحبه: أنْجُ سعدٌ
فإن سُعيداً هلكْ
أنا اثنان،
لا يسمعان سوى الريح تهدر بين حطاميهما
واقفان على ضفتيّ هذه الحرب،
كل يشير إلى رأس صاحبه في ذهول
ويسألْ: من قتلكْ؟»

في المقطع الثاني تسعى الذات لتجاوز انفصامها بالانتقال عن ازدواج وحدتها (أنا اثنان) إلى وحدة الازدواج (لكننا واحد) وذلك عبر استعادة الطفولة الهاربة، فترتطم بتناقض جديد يعطي للصراع الكياني في المقطع الأول بعداً فكرياً يرتسم في ذلك الحوار الذي يجري بين الذات ـ الكهل والذات الطفل، حيث تواجه النظرة المتفائلة والمفعمة أملاً ورجاء ويقيناً بتلك المتشائمة والمثقلة يأساً وتخلياً وشكاً. والمفارقة بارزة هنا في تبنّي الكهل للأولى والطفل للثانية. ولما كان كلام هذا الأخير هو الذي ينتهي به المقطع فإنه يعلن غلبته وفشل محاولة المصالحة مع الذات ومرارة الخيبة التي يغلفها.

يشكل المقطع الثالث محاولة جديدة لحل أزمة المعاناة تمضي فيها الذات في مواجهة آخرها كما انتهت إليه خاسرة في المقطعين الأولين إلى الانغماس في خارجها. مدخلها إلى ذلك تعميم معاناتها على الآخرين كما تؤديه صيغة المتكلم الجمع هنا، فيصبح الكل (نحن) في دوامة الحرب في مأزق بين مراكب الطفولة النائية وتوابيت العمر المقبلة. وإذا كانت الذات تجد حلّاً لانفصامها في الاتحاد بالذوات الأخرى المماثلة لها في هذا الانفصام، فلأن هذا الحل يفتح أمامها أفقاً جديداً مختلفاً عن هوة الموت الرابضة أمامها، والمحيقة بكل من وما حولها. ضمن هذا المنظور ترتفع الأسئلة في ثنايا الانكسارات العامة معبرة عن هذا التحرق إلى نهوض مشروع مشترك تنخرط فيه الذات والآخرون وينهون جميعاً معاناتهم الوجيعة.

«فماذا نعدّ لأوطاننا بعد ماذا نعدُّ؟(...)
وماذا يخبىء في وحشة العمر هذا الزمان الألدُّ؟
عواصمنا تتآكل في ريعان انكساراتها
وقرانا مآذن لا يعتليها سوى الخوف
والنهر لا يبلغ البحر إلا قتيلاً
ولا يقبل الضدَّ ضدُّ

فماذا نعدّ لهذا الظلام المهيمن ماذا نعدّ؟

تختتم الأسئلة المقطع للدلالة على بقائها معلقة دون جواب، وعلى أن المحاولة لم تبؤ بأفضل من سابقتيها، وعلى أن المعاناة مستمرة. بل إن بداية المقطع الرابع تكاد تكون حاسمة في التأكيد على هذه الدلالة، فيعمّ اليأس وتطرح على الذات مسألة البحث عن صيغة فرار أو استسلام بناء لذلك. لكن الذات بدل ذلك تنهض نحو خيار جديد تنعطف معه حركة القصيدة إلى وجهة جديدة. فهي تقدم بكل كيانها لتخليص البلاد والذات مستلّة

تمرّدها الجامح مستنهضة ماضي طفولتها والصبا لدعمها فيه، متخطية هاجس الموت ومبادرة إلى دور تاريخي ووجودي قد لا تتمكن فيه من إنجاز الكثير بل ولا اليسير، إنما لا تنتظر فيه أحداً، لا من داخل، ولا من خارج، فتستعيد بذلك تماسكها ولو بثمن باهظ قد يكون الانفراد والعزلة بعضاً منه، لكن هذه الوجوه تضمن على كل حال تلك الوحدة للذات في وجه كل شيء:

«سأصنع من طين روحي حبالاً
وأمنح هذا الغروب الذي أشعل الأفقَ
ناري وريحي

فقد خيم الليل فوق سرير بلادي
وحط غراب النهايات فوق الجروحِ
ولم يبق إلا ذُبالة زيتٍ
أضيءُ بها عرج السنواتِ
التي بقيتْ لي
وأجبرُ وحدي
كسور الزمان الكسيح»

تنفض الذات الغبار عن روحها إذاً فتتجلى متصدية لمهامها لا تعبأ بأحد ولا بشيء. فيغيب صوتها لينبثق صوت جديد معلناً القسم الثاني للقصيدة في مقطعها الأخير (الخامس). ويأتي هذا الصوت الجديد ليوضح أبعاد الوضع الجديد وأحوال الذات فيه. تتبدى الذات في رؤية الآخر لها واحدة في ثنائيتها (الصبي العجوز) ولا تبدو هذه الوحدة منفصلة عن انهماكها في عملية الإصلاح التي تتصدى لها، ليس أصلاح الذات في انفصامها بل إصلاح الوجود بأكمله من تفسخاته وتمزقاته، ممارسة في ذلك حربها إزاء حرب الآخرين. فإذا كانت حرب هؤلاء للتدمير والتهشيم فحربها للبناء والتعمير وإذا كانت وسائلهم القذائف فوسيلتها الشعر. وفي هذا الشعر بالذات يتجسد خلاص الذات والكون. إنما لا يغيب عن الصوت الجديد القطيعة التي تقيمها الذات بذلك بينها وبين الآخرين، وبينها وبين ما كانته، فيدعو إلى وصلها عبر التواصل الذي يتيحه هذا الشعر وبه يتحقق التوحيد. وتبقى هذه الدعوة نهاية المقطع والقسم والقصيدة بأكملها معلقة على مدى الاستجابة لها بين الإيجاب والأمل من جهة وبين السلب واليأس من جهة ثانية. ويأتي التباس النهاية مؤشراً على ذلك: أهي عبثية الدق على باب قبر الماضي من قبل الشاعر الضرير تستدعي مشاهداً ـ قارئاً يمضي به إلى ذلك الباب البعيد أم هو افتقاد طرف يسمع شعره ويعيد إليه بالتواصل معه وحدته فيجعل هذا الشعر مقتصراً على أعميين (الذات وآخرها) فلا يخرج من دوامته إلى أي فضاء؟

إذا كانت أسئلة نهايات مقاطع القسم الأول عرفت فيه أجوبتها، فإن الجواب الحاسم في نهاية القسم الثاني يبقي الباب مفتوحاً على السؤال المتضمن داخله، وهو في النهاية من بين أسئلة الشعر الأكثر حيوية.

ـ الثالثة («موت المعنى» للأديب كمال الدين/ص ٥٥) بإمكانها أن تعطي فكرة أفضل عن أعمال هذا الشاعر من تلك الاستشهادات المبعثرة التي وردت في المقال الذي استعرض ديوانه «جيم» وأشرنا إليه أعلاه. فالقصيدة تتقدم هنا عملاً لغوياً قبل أي شيء آخر، محققة بامتياز وظيفة المرسلة الشعرية باعتبارها قائمة فيها ذاتها أساساً. من هذه الزاوية يجدر النظر إلى دلالة النصّ هنا، إذ تبدو وكأنها ملحقة باللغة خاضعة لها أكثر من كونها مستعملة إياها ومتوسلتها لغرض يتعداها. لذلك يتمظهر العالم الشعري الذي تبنيه عالماً لغوياً من حروف وكلمات يشكل تداعيها وتآلفها الميزة الرئيسة فيه. ولا يكون المعنى المتكون في الصورة والمشاهد المتحققة إلا نتيجة هذا المسعى اللغوي ومحكوماً به في آن. ولا أعرف شاعراً عربياً مضى إلى هذا الحدّ من التطرف في إنشاء قصائده على هذا النحو، كأنه بتطرفه هذا يقف على طرف نقيض من نمط الشعر السائد ويقدم المعنى على اللغة.

ضمن هذا المنظور تتضح دلالة العنوان، باعتباره رداً على محاولة البعض إعطاء معنى للحياة (أو الموت)، أو إعطاء حياة للمعنى فيمضي إلى تأكيد حياة اللفظ؛ كما قد يكون ترتيب القصيدة على هذا الشكل النثري وكأنه ردّ كذلك على نثرية تتخذ شكل النظم الشعري؛ وربما على هذا الأساس تبنى القصيدة. ولما كان بدءها يحكم تاليها بناء لتجانس ايقاعي يلتحم فيه وزن التفعلية (فعلن) مع جرس الحروف ووقع الكلمات، فإن هذا البدء يعلن عن ذاته في اختيار تحكمي ظاهر لا يلبث أن يتبدى لاحقاً عن استبداد كامن. فكلمة الاختيار الأولى أسئلة تأتي بالحرف ـ المفتاح الذي يهيمن على القصيدة بشكل لافت. ليس فقط فيما يختاره الشاعر من أجساد وتستر وناس سكارى ورسائل وسيقان وتأسيس ومنسيين ومأساة. . . إلى حد تأسيس سين أخرى وإنما أيضاً فيما يستبعده من يأس وسور وسجن وسلام وسقوط أسنان، وفيما يستدرجه في باقي القصيدة. ولما كان الموت هو المعنيّ بهذا الاختيار فإنه يأتي بالحرف ـ المفتاح الآخر الذي يتجاوب مع الأول في أرجاء القصيدة في نزاع على النفوذ خفي بدءاً من حرف الجر «من» إلى المرايا والمعارك والمقالات والمحتفل والدراهم والمعنى. . . إلخ. وصولاً إلى إعلان اختيار الميم حرفاً للموت، واستكمالاً فيما يلي من تمزيق ودماء وملك مملوء. . . حتى نهاية القصيدة حيث يهيمن الموت ويتقدم متسوراً المحراب. هل يعني ذلك أننا إزاء هذيان لغوي؟ قد يكون الأمر كذلك بقدر ما يتقدم شعر آخر في نثريته منطقياً. إلا أنه لا ينبغي حصر التعامل مع هذا النص بقرنه بآخر، رغم ما يشكله ذلك من إمكان لبلوغ بعض مراميه. إذ إن له أيضاً «منطقه» الخاص، وهو منطق لغته الخاصة، الخارجة عن المألوف نحو فضاءات من العجب والدهشة

بقدر ارتيادها للمحدث والمبتدع. وفي مسيرة الكشف عن ذلك تبدو جميع الجسور والعبّارات المتوقعة منسوفة، وحتى الطرق التقليدية ذاتها مقطعة والأدلة المألوفة خاطئة. فاللغة الجيدة المعتمدة تفترض نمطاً جديداً من القراءة لا يمكنه أن يبلغ بيقين في أي حال من الأحوال غير توهم رؤيا أو احتمال مدار، ولا يقل بالتالي مخاطرة عن إنتاج النص نفسه. وإذا بقينا عند باب هذه المخاطرة هنا مكتفين بالإلماع إلى آفاقها الممكنة فإننا نتوقف عند تأسيس السين الواقع بين «اختار لموتي المعنى» و «اختار لموتي موتاً أبهى» باعتباره المدار اللغوي الدلالي الذي قد تفضي القصيدة إليه. وتأسيس سين «أخرى» تستبعد هنا اليأس والسور والسجن... يتقدم تأسيساً لضدها جميعاً لكن هذا التأسيس مهدد بالعبثية واللاجدوى ليس فقط كاتهام يعلنه اتجاه مناقض له («خرج اللاجيء من أقصى الأرض بحرف السين فقال لنا: «قتلتني سين الأسئلة المذعورة والخبز الحافي والأطفال البردانين، فلا جدوى من كلمات النور، لغات المعنى») وإنما أيضاً كرد: فعل من أنصاره المفترضين («ومن موتي الأسود أبعث كلمات الحب لأشجار الفقراء يجيء الرد عنيفاً: لا جدوى!»). وحين يظن المتكلم في دور الطفل الذي يؤديه «لا جدوى» تهديده يأتيه الموت فيجبهه المتكلم، وقد حكم عليه بالسخف، شيخاً ـ إلهاً بموته! كان الشاعر في كون اللغة خالقاً لعالم شعري مماثل في مغزاه وعبثيته للعالم الإنساني يحتل فيه موقع الربوبية التي يحتلها الله في هذا العالم الأخير.

هكذا تتراءى تجربة المعاناة في الشعر والنقد والأسطورة والحياة والموت والثقافة والوجود و... في نص يغري اللغة كلمات وصوراً يحيلها احتمالات مشاهد ورؤى لوضع مغاير للمعهود، إن كان يرفض المستتّب السائد فإنه لا يزال يحتفظ بالكثير من أسراره دون أن يكفّ عن استثارة ارتيادها.

ـ **الرابعة** («ماذا تقول الأسطوانة؟» لمحمود علي السعيد/ص ٦٩) تعلن صموداً وتشبثاً بالأرض والتزام القتال لتحرير فلسطين، مشيدة بمسيرة النضال التاريخي العريق، ومدينة الجبناء والمتقاعسين في خطابية لا تتردد عن التحول إلى هتافات وتكرار شعارات («قررت أن أبقى(...) / لا عاش الجبان(...) / فلتسقط شعارات الجليد»...). خلال ذلك تأتي الصورة والرموز قريبة مباشرة ومبعثرة تكاد وجهة التصدي العامة المتطلعة إلى غد النصر المشرق لا تكفي لإرساء وحدتها المتكاملة. وهي إن ذكرت بقصائد المقاومة الفلسطينية أواخر الستينات فإنها لا تحظى، ونحن مطلع التسعينات، بالوقع نفسه ولا بالتسامح الذي قوبلت هذه الأخيرة به. ذلك ليس لأن المطلوب شعرياً التخطي والتجاوز باستمرار وحسب ـ وهو كاف بحد ذاته ـ بل أيضاً لأن المطلوب سياسياً تغيير النظرة والطرح ـ وهو ضروري ـ. إن الأوضاع الجديدة دولياً وعربياً وفلسطينياً تستدعي معالجة وتعبيراً جديدين يكسران رتابة التكرار الممل لأسطوانات غابرة، وهما منتظران على كثير من الإلحاح.

* ثالثاً: القصص

في العدد أربع مساهمات قصصية تتمثل في ثلاث أقصوصات وفصل روائي.

ـ **الأولى** («الضباب» ـ قصة قصيرة للدكتورة يمنى العيد/ص ١٧ ـ ١٩) تتابع على مدار الساعة الفاصلة بين اهتزاز الطائرة المتجهة من بيروت إلى باريس وتحويمها فوق مطار هذه الأخيرة، الحالات التي تمر فيها إحدى المسافرات. ففي موازاة حركة الطائرة وما تؤدي إليه، مع النبيذ، من آثار في جسم المرأة، ومشاهداتها لما يحيط بها، تحتشد في داخلها جملة من رغبات ومشاعر وذكريات غرامية متعلقة بعشيق لها قتل في بيروت، وتتنامى في جسدها نشوة جسدية تتملكها وتتوقد حتى تصل إلى حد الذروة. وتتميز متابعة الذكريات هنا عن مجمل الموضوعات الأخرى التي يلاحقها السرد. ففي الحين الذي تأتي فيه هذه الموضوعات بشكل خطي يلتزم التسلسل الزمني، تأتي هي محكومة بالرغبة والتداعي والمثيرات الخارجية مضطربة غير محددة السياق، موسومة بالدم الذي تبدأ منه وتنتهي به، والذي يشكل حدود الرغبة التي تبوح الأقصوصة بها. فهو العائق الذي تتردد المرأة بسببه في استعادة رؤية العشيق القتيل، والذي يبدد غيابه عن صورة العشيق خوفها ويبهجها، والذي يؤدي حضوره إلى توقف شريط الذكريات والقصص. كأن النص القصصي يعلن مواجهة الحب للقتل، ويشكل في الوقت نفسه تجسيداً لها، كأنه محاولة لتأكيد فشل القتل في بلوغ غايته ومقدرة الحب على تجاوزه وتخطيه. فالقتل الذي يعني التغييب والحرمان والقمع والصمت يجابه هنا بالحب الذي يتمكن من إلغاء نتائجه بالاستحضار والمتعة والانطلاق والتعبير. في وجه بربرية القتل ينهض النص الإبداعي للحب ليشكل تحدياً مباشراً له ويخوض معه صراعاً تاريخياً مفتوحاً.

بيد أن هذه المعطيات الدلالية يعوزها جملة من الشروط الجمالية التي يستلزمها هذا الصراع لتأمين نجاحه وتحقيق الانتصار فيه. من هذه الزاوية بالذات يبدو النص ضعيفاً ومضعضعاً في الوجهتين الواقعية والانفعالية. ففي الوجهة الأولى تعتوره جملة من الثغرات التي يمكن لمعرفة بدائية أن تتخطاها، بدءاً من الحديث عن التأكد بالنظر من صلابة جناح الطائرة، وتكرار القول بحديدية الجناح والطائرة، وصولاً إلى وقوف المضيفة عند الفاصل بين الدرجتين الأولى والثانية لحظة محاولة الطائرة الهبوط في المطار، بل واقترابها من المرأة الجالسة قرب النافذة ووقوفها أمامها وتسوية مقعدها والطائرة تسعى للهبوط في جو عاصف، مروراً بتجول نظر المرأة من موقعها المذكور في وجوه المسافرين وعيون الأطفال وتوقعاتهم، أو بالكلام عن ميل جناح الطائرة تارة إلى اليمين وتارة إلى اليسار...! في

الوجهة الثانية تبرز التحكمية والافتعال في العديد من المشاهد والذكريات بدءاً من رؤية تماثل بين علاقة جناح الطائرة بالضباب وعلاقة ذكر الرجل بفرج المرأة في عملية جنسية تستثار على تعنّت وغير استقامة، وصولاً إلى إلباس الذكريات المعطيات الواقعية الراهنة التي لا تلائمها، تفرض لحفظ التوازي والتماثل بين الطيران والغرام فتهجّن كما في رمي العشيق المرأة فوق ظهره والدوران بها في شوارع باريس لتقترب من الضباب وتحوّم في موجه، أو في قوله لها وهما يسبحان «سأحملك فوق ظهري. سأحملك أبداً. . .» وسبحه بها في الماء حيث يعلو فوق الموج، وكما في التداعيات المقحمة بفجاجة من الذكريات إلى الواقع (الدوران) ومن ذكرى إلى أخرى (الموج). . . إلخ. ليبقى النص قرينة توق للتعبير عن رغبة قد تجد فيه إشباعها وإن افتقد هذا التعبير جمالياته.

ـ الثانية («فصل من رواية «سراب عفّان» / «نائل عمران» لجبرا ابراهيم جبرا /ص ٢٨ ـ ٤٩) فصل لا يعرف موقعه من الرواية ووضعه في سياقها، ولا تتاح بالتالي معرفة الأبعاد الحقيقية للأحداث والشخصيات وجملة من التفاصيل. وإذا كانت بعض الشخصيات تثير التساؤل لما يظهر في أوضاعها كما هو حال المرأة التي عليها أن تعود قبل الثامنة مساء إلى البيت ويذبحها أبوها لو سمعها تتحدث بالهاتف في الساعة الثالثة صباحاً، لكنها تعدو وراء رجل غريب تلاحقه وتمضي معه في لقاءات عدة إلى مكان عام، وتزور معه بعض أصدقائه وتتبادل معه القبل ليس في المصعد فقط بل وفي الشارع العام داخل السيارة وخارجها أيضاً، وتخبر صديقتها تفاصيل علاقتها به، وحال هذا الرجل في علاقته المرضية بزوجته المتوفاة مقابل السهولة التي ينجرف بها في علاقته بتلك المرأة. . . فقد تجد في البناء للرواية اتساقها. وهذا البناء ضروري لمعرفة المعطيات الزمانية ـ المكانية للقصص، وفقه مغزى العديد من الإشارات كتلك المتعلقة بالإرهابي الأعظم. . .

مع ذلك يحمل هذا الفصل العديد من السمات التي تتردد في أعمال جبرا الروائية مثل اعتماده الشخصيات المثقفة ذات الخبرة الأدبية والفنيّة، وإبرازه لشخصية المرأة قوية وصلبة أكثر من الرجل، وإيراده لشخصية المناضل التي تفرض احترامها وإن لم توضع في الواجهة، واستعمال لغة ثقافية وبسيطة في آن، في السرد كما في الحوار. وإن تراءت البلادة في تتبع التفاصيل أو اللغة والأسلوب في بعض المواضع، وإقحام الملاحظات المعرفية، في السياق القصصي. . . فإن حسم الرأي بشأنها يبقى معلقاً حتى الاطلاع على النص الكامل لهذا العمل الروائي الجديد.

ـ الثالثة («حب أخرس» ـ قصة قصيرة لحسب الله يحيى / ص ٥٦ ـ ٥٨) إذا كان لعنوانها أن يعجل في التعرف على محورها أو عقدتها الرئيسية كما في توقّع جملة من الوقائع التي تثيرها في سردها لعلاقة حب تنشأ بين شاب وفتاة خرساء لا تلبث أن تختفي من حياته، فذلك لا يعود إلى ما يتصف به هذا العنوان من إفصاح مباشر، بقدر ما يعود إلى البدائية الطاغية في تصور الأحداث والتعبير عنها. فالفتاة التي تبرز فجأة عند المحطة القريبة من مركز عمل الشاب تنزل من الحافلة قبل المحطة القريبة من مسكنه، لكنها تكون بعد أيام في الحافلة المتجهة من هذه الأخيرة نحو مركز العمل وتنزل قبل المحطة القريبة منه، لتظهر مساء اليوم نفسه عند هذه الأخيرة! ماذا تعمل هذه الفتاة الجميلة الخرساء غير أن تقع في طريق الشاب الذي يغرم بها منذ النظرة الأولى؟! ثم كيف يسير الشاب إلى جانبها ويحدثها طويلاً دون أن تجيب بشيء، ثم يلتقيها صباح اليوم التالي ويمضيان إلى فسحة مشجرة ولا يدرك أنها خرساء إلا بعد أن تومىء إلى لسانها؟! ولكنهما يتابعان لقاءاتهما اليومية ويعلن الشاب حبه للفتاة ويعيشان أياماً مزهرة، لكن الفتاة تغيب فجأة وتختفي دون أن يتمكن من العثور عليها أو التخفيف من أحزانه! هكذا تجتمع هشاشة التركيب مع بدائية التخييل، إلى لغة سردية تفتقد الكثافة الوجدانية أو العمق التأملي أو الأناقة الجمالية.

ـ الرابعة («رسالة إلى وزير الصحة» ـ قصة قصيرة لعبده محمد / ص ٨٤ ـ ٧٦) رسالة يكتبها «مجنون» إلى وزير الصحة مطالباً بإنصافه من الظلم الذي حكم به عليه إذ توسّم في أحد الأشخاص عزرائيل ملك الموت، فتنتابه الوساوس ويكبر خوفه إلى حدّ تحدّيه وضربه بحذائه، وينتهي في أحد المصحات العقلية. تذيل الرسالة ملاحظة تشير إلى أمرين: ارتياحه في هذا المصحّ من هموم القهر والاستغلال والقرف اليومية، ووجوده بين أشخاص ليسوا بأسوأ من كثير من الناس خارجه. كما يعقب الرسالة تتمة عن تقرير طبي يسجل اضطرابه العقلي إذ توهم في أحد سكان حيّه عزرائيل ويطلب إبقاءه قيد المعالجة.

من الواضح أن التتمة زائدة: لا معنى لها غير التصريح بما لم يكن نصّ الرسالة أو «متن» الأقصوصة إلا إيماء إليه وإيحاء به وتشكل بالتالي «هامشاً» ملصقاً يضعف من القيمة الأدبية للنص ككل، خاصة في إخراجه من صوت الراوي «المجنون» إلى صوت اللجنة الطبية عبر صوت مقحم لراوٍ مغفّل أو مبهم يقدمه. كما أن الملاحظة التي تنتهي بها الرسالة تلعب دوراً مماثلاً من خلال ما تقدّمه من أحكام وآراء تقويمية بصدد العلاقات السائدة في المجتمع وبصدد بعض مؤسساته ومعاييره. فتقوم على هذا النحو بتحويل بعض الإشارات النقدية الضمنية الواردة في سياق الرسالة إلى النقد المباشر والعام. ربما كان في ضعف هذه الإشارات ما يبرّر هذا التحويل. لكن ما اعتمد للرتق دلالياً أدّى إلى فتق جمالي، خاصة وأن الملاحظة المذكورة تغفل ما شكّل المحور الأساسي الذي قامت عليه تجربة «الجنون»: هاجس الموت. وربما كان هذا الجانب هو ميزة العنف البنيوي في الرسالة ذاتها، وذلك بقدر ما استنفد النص بمتابعة تطورات هذا الهاجس حديثاً وبصورة مستقلة؛ فلم يتابع بصورة كافية نفسانياً كما لم يوضع في إطار المعاناة الاجتماعية الكلية

التي يعيشها صاحبه. فبدا لذلك فقيراً بسيطاً وعادياً. وجاءت اللغة بأصوات الرواة الثلاثة واحدة، ولم تتميز خاصة لدى كاتب الرسالة بدمغة هواجسه ومعاناته ووضعه المتفرد. فبدا ما هو طريف في تنامي الخوف من التهديد المخيم على حياة بعض الأشخاص إلى حد اقتحام الموت نفسه أليفاً بل باهتاً.

*** كلمة أخيرة**

من ظريف الصدف أن تختتم **الآداب** عامها التاسع والثلاثين بعدد تتوزع مواده فيما يشبه الرباعيات فهناك فعلياً أربعة محاور: الأبحاث والقصائد والقصص والمتفرقات. فلو جعلنا في هذه، الأخيرة الافتتاحية والشهادة التاريخية والمقابلة الأدبية والفهرس السنوي، لكان لدينا في كل من هذه المحاور الأربعة أربع مساهمات. وإذا لم يكن ذلك مقصوداً فإني لا أظن كذلك أن عدداً من الأخطاء المطبعية التي نالت من أسماء بعض المساهمين (عبده محمد) ومن تحديد مواقع أعمالهم في فهرس العدد (قصيدة محمود علي السعيد) ومن هذه الأعمال ذاتها (مقال حمادي الزنكري) مقصود.

في المقابل لا يسعني إلا أن أكرر، إزاء ما أعتبره مقصوداً في تنظيم مواد العدد وصيغة إخراجه، ما سبق وأشرت إليه في قراءتي الأولى لعدد سابق عام ١٩٨٩ من تفضيلي ترتيباً مختلفاً للموضوعات يجمعها بناء للمحور الواحد الذي تشترك فيه دراسة أو إبداعاً شعرياً أو قصصياً أو مسرحياً أو مقابلات... إلخ. كما أرى أن فهرس الموضوعات بحاجة إلى إعادة نظر في هذا الاتجاه، فلا تنظم عناوين المساهمات فيه بناء لحروفها الأولى إلا بعد توزيعها ضمن محاور دراسية وإبداعية مفصلة كما هو الحال المتبع في أساليب الفهرست الحديث. علّ **الآداب** تعرف مع اكتمال عقدها الرابع ما تستحقه من تطوير لتكمل دورها بفعالية أكبر في مرحلة تشتدّ فيها الحاجة إلى مثيلاتها.

نايات

جوزف حرب

دفء

لا تمنعُ الحدّادَ وقفتُهُ أمامَ
الكيرِ مُلتهباً به
حتّى المساءِ،
من أنْ يُطالِبَ كالجميعِ بحقِّه
في الدفءِ
أيامَ الشتاءْ.

مرآة

تَذَكَّرْ
هذه الكلماتْ:
ترى عيناكَ قنديلاً بمرآةٍ.
ولكنْ، لستَ تقدرُ أخْذَ قنديلٍ
من المرآةْ.

حزن

ركضتْ عينٌ
نحو الماءْ.
عينٌ صافيةٌ
كالشمعةْ.
وقعتْ،
صارتْ عرجاءْ،
تَتعَكَّزُ في المشيِ
على دمعةْ.

إلى امرأة

ورغمَ العطرِ،
رغمَ عبيرِ قامتِها المُمَلَّحِ مثلِ
زهرِ البحرِ، رغمَ الوردِ قربَ التختِ،
والخمرِ
المعتَّقةِ المضيئةْ،
فإنّي لم أجدْ في التختِ
رائحةً مطيَّبةً،
كرائحةِ الخطيئةْ.

زوّار

ويزورُني الموتى قُبيلَ النوم. لا
نعشٌ على أكتافِهِمْ، أو فوقَ أضلعِهِمْ
حِجارهْ
وبرغمِ خوفيْ من هياكلهمْ، أراهمْ
طيِّبينَ. على تَهَدُّجِ صوتِهِمْ ألَمٌ، وفي أعماقِ أعينهمْ
مَرارهْ
لم يَسْألوني مَرَّةً، لما
الزيارةُ تنتهي،
رَدَّ الزيارهْ.

بدوٌ يشربون الشاي

ألريحُ
نايْ.
والبحرُ سهلٌ
أزرقٌ أصفرْ.
ونوارسٌ بيضاءُ ظَنَّتْ أنَّ هذا
الغيمَ بدوٌ في الغروبِ تَربَّعوا، والشمسَ حولَ أكفِّهمْ
إبريقُ
شايْ،
مُرُّ المذاقِ،
مُدَوَّرٌ، أحمرْ،
فتناثرتْ قِطَعاً
من السُّكَّرْ.

البئر

وحفرتُ الليلَ،
حفرتُ عميقاً. لم يُتعبْني حجرُ
العتمِ، ولم
يقتُلْني اليأسُ.
حتّى أصبحَ هذا الليلُ الأسودُ
بئراً، أُنزلُ فيها دلو الأيامِ، وأرفعهُ
ممتلئاً
بمياهِ الشمسْ.

عـرَبه

لَكُمْ
عَرَبَـهْ
تُسَمَّى الأَرضَ. كفُّ اللهِ تنشرُ
فوقَهـا
سُحُبَهْ
لَكُمْ
عَرَبَهْ
تُنادِيكمْ. وتجري حولَ هذي الشمسِ
حاملةً
سواقيْهـا
وَقِمَّتَهـا
ووادِيْهـا
وكيسَ طحينِها، وطيورَها، والبحـرَ،
والغاباتِ، حاملةً
مراعيْهـا
لَكُمْ
عَرَبَهْ
وكمْ هو موجعٌ يا قلبُ، أَنْ
يأتيْ غداً يومٌ، ولا أَحَدٌ يرانيْ
راكباً فيهـا.

السَّكـران

وإذا سكرتُ من الكلامِ،
تَرَنَّحـتْ روحيْ
كأجنحةِ البَجَـعْ،
وخشيتُ إنْ قامتْ
لتمشـيْ،
أنْ تَقَعْ،
فأُضيءُ محبرتي كقنديلٍ، وأُمسيْ
فوق أوراقٍ ببيتِ الحبرِ
مفروشَهْ
مُتَوَكِّئاً قلبي
علـى
ريشـهْ

شيخـوخه

لكثرةِ
خوفِ الشجـرْ
إذا شاخَ أَنْ يتهـاوى،
وتذهبَ منه استقامةُ
خيطِ المطرْ،

يُهَيِّىءُ في صيفِهِ للخـريفِ،
وكلِّ دروبِ الخريفِ
حَصَـى،

يُهَيِّىءُ من كلِّ
غُصْـنٍ
عَصَـا.

آفاق جوزيف حرب

في

«مملكة الخبز والورد»

الدكتور علي سعد

قبل الولوج إلى قلب النصّ في المجموعة، نتوقّف عند العنوان: «مملكة الخبز والورد»(*). فنجده حافلاً بالدلالات.

الخبز: رمز الجسد المشدود إلى الأرض والمرتهن بالكدح كسبيل للبقاء.

والورد: تجسيد الجمال ورمز الروح وتوقها الأبدي للحلم والانعتاق من إسار محدوديّة المصير الإنساني.

وفي نصّ المجموعة مئات الخطرات والرؤى والحكايات التي تدور حول انشداد الإنسان وتحوّل الكائنات بين قطبي ثنائيّة الخبز والورد والثنائيات المشابهة: الأرض والسماء، التراب والشمس، والبحر والغمام.

ولكن اللافت في هذا العنوان أنه يبدو كما لو كان شبّاكاً تركه الشاعر مفتوحاً لإبقاء التواصل بين مجموعته الجديدة ومجموعته السابقة: «شجرة الأكاسيا» حيث يتردّد تلازم الرمزين: الخبز والورد في العديد من مشاهدها. وحين نقرأ في «مشهد الزاد»، من المجموعة السابقة، قوله:

وادفنوني عند علّيقة وادٍ واتركوا لي
في يدٍ خبزاً، ووورداً في يد واكتبوا فوق ضريحي:
«كان من أجل سلام الخبز والورد يقاتل.»

ألا يحقّ لنا أن نرى في ثنائيّ الخبز والورد عنواناً لقضيّة وراية توجّه في مسيرة نضالية؟

(*) منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٩١.

وبالإضافة إلى هذا المعنى الرؤيوي، نرى أن ما يؤلّف بين المجموعتين هو النسغ الإبداعي الواحد ومجموعة الخصائص والسمات التي تمهر كتابة جوزيف حرب الشعريّة بطابعها المميّز.

ولعلّ أفضل مدخل لقراءة مجموعة «مملكة الخبز والورد» أن نحاول رسم بعض مرتكزات هذا الطابع المميّز الذي يعبّر عنه عادة بمصطلح الأسلوب.

وامتلاك جوزيف حرب أسلوبه الساطع القسمات، هو الذي يعطيه حضوره الخاص على ساحة الشعر العربي ويُفْرِد له مكانته المميّزة بين كبار شعراء العربيّة.

ويمكن إيجاز بعض القسمات المميّزة في أسلوب جوزيف حرب، كما يتجلّى في مجموعته «مملكة الخبز والورد» بجملة من الظواهر التي يسعنا تصنيفها بشكل ثنائيات من الأضداد يلتقي في كل منها ملمحان يصعب التقاؤهما مادة في العمل الشعري الواحد.

في الثنائيّة الأولى يتواجد من جهة الدفق الشعري الخلّاق ومن جهة أخرى نصاعة الصياغة التعبيريّة واحتفاظها بكل نضارتها ورشاقتها وشفافيّتها وجرسها المهيب، رغم كل تشعّبات المضمون واتساعه وكثافته.

ونعني بالدفق الشعري ليس فقط الخصب اللفظي المتفجّر بأشكال وصيغ من التراكيب لا حصر لها وإنما أيضاً السيل المتلاحق من الأفكار والصور والخواطر واللفتات والإشارات والأساطير والحكايات التي تتوالد وتتناسل في سياق تخليقي يبدو وكأنه لا انقطاع له، حتى يكتمل ما يسمّيه الشاعر «المشهد»، الموسوم بأحد

الألوان التي ترمز إلى مناخ درامي محدّد.

والآفاق اللاّمحدودة التي تطّوف فيها مخيلة الشاعر بحيث يحتضن بخطراته وإشاراته المتوالدة باستمرار كل ما في الوجود من كائنات ومعتقدات وأسرار انعكس خصباً مذهلاً وتعدّداً في أصوات عالمه الشعري ومستوياته وإيقاعاته، الأمر الذي يجعل من «مملكة الخبز والورد» عمارة شعريّة هائلة الأبعاد، تتكدّس فيها الرؤى والأحلام والأغنيات لمجد الأرض والإنسان.

والزاد الجمالي والفكري المخزون في هذا السِفْر، بفضل ما فيه من غنى واكتناز وتدفّق على مدى ما يقارب الخمسمائة صفحة يشكّل مادّة كافية لملء عشرين ديوناً ممّا تخرجه دور النشر اليوم، لو أن شاعرنا جارى شعراء اليوم بتوزيع زاده الدسم على صفحات لا تتعدّى الكلمات فيها عدد أصابع اليدين. وما أحسب إلاّ أنّه اختار الطريق التي سلكها دوستويوفسكي عندما ضرب عرض الحائط بنصيحة الناقد بيلنسكي حين قال له: «ألقِ بعالمك الروائي إلى القرّاء، أجزاء أقلّ كثافة أسوة بالروائيّين الفرنسيّين الذين كان بوسع الواحد منهم أن يعمل من كل رواية من تأليفك جملة من الروايات».

ولكن، مع كل الوفرة في الصور والأفكار والرؤى المزدحمة في مخيلة الشاعر وعلى شقّ قلمه، ظلّت كتاباته تتوهّج بأضواء داخليّة كماسة ليليّة مسكونة بأضواء كواكب منسيّة. ولعمق التآلف بين الشكل والمضمون في بنائه الشعري، امّحت الحدود بينهما، وتوحّدا في عناق جدلي.

وثاني الثنائيات التي تقود إليها قراءة «مملكة الخبز والورد»، يتمثّل في تلاقي تيّاري الأصالة والحداثة في الآن الواحد، في نسيج نصّهما.

ومن وجوه انتماء هذا النصّ لنهج الأصالة بقاء صياغته قريبة من الشعر العمودي ومتفرّعاته، ولا أحسب أن أذن القارئ تخطئ التعرّف على البحور الخليليّة الكاملة أو المجزوءة في البنى الشكلية التي رصفها الشاعر لتبدو كما لو كانت سطوراً متراصّة مزدحمة بالألفاظ الملزوزة، كما في كتاب نثري.

وانتقال الشاعر، داخل المشهد الواحد، بين أنماط البحور الكاملة ومجزوءاتها وأنماط الموشّحات يضفي على كتابته مرونة وتنوّعاً إيقاعيّاً فريدين.

وفي باب الانتماء إلى الأصالة أيضاً، بإمكاننا أن نضيف إلى هذا التعلّق بالإيقاعية التراثية ذات الجرس الذي لا مثيل لقدرته الإيحائيّة والسحريّة في اللغات الأخرى، الأداء البياني البالغ التوهّج والقدرات الدلاليّة. لقد عرف جوزيف حرب كيف يستمدّ من معرفته بأسرار اللغة والبيان والعروض في العربيّة عدّته الشعرية المتكاملة، وكيف يذهب في استخدام عناصر هذه العدّة إلى حدود الكمال في التعبير البهيّ والفائق الجمال.

وثمّة وجه ثالث من وجوه انتماء هذا الشعر إلى تيّار الأصالة يتمثّل في طريقة التصميم العقلاني للقصيدة ـ المشهد، وفي تدرّج المناخات المتباينة والتحوّلات في الماهيّات والعلاقات بين الأشياء والكائنات، عبر المحطّات المتتابعة في كل مشهد، تدرّجاً انسيابيّاً يتواكب مع انسياب الزمن، في عملية سرديّة تحملنا من لوحة إلى أخرى وتعطي الانطباع بمرور الأحداث ببداية وحلقات وسطى فنهاية داخل حكاية صوفية أو داخل دراما داخليّة أو كونيّة، يودّ الشاعر أن ينقلها إلينا. هذا البناء السرديّ أو الهندسيّ الذي نلمسه كإطار في خلفية نسيج قصيدة جوزيف حرب المشهديّة أو داخلها، يذكّرنا بالمعلّقات في الشعر الجاهلي، أو بالمطوّلات في قصائد المديح عند شعراء العصور التالية، حيث نلحظ أنه، على الرغم ممّا يسمّى باستقلالية البيت في القصيدة العربيّة، كان يوجد في خلفيّة القصيدة سياق خفيّ يوحّد بين أبياتها المتتابعة، وينتقل الشاعر على هديه من وضع أو مناخ أو ظرف نفسيّ أو بيئيّ إلى وضع أو ظرف أو مناخ آخر بتتابع منطقيّ وتسلسل زمنيّ لا سبيل لرسمه إلاّ بعمل عقلي واضح ورؤية إدراكية نيّرة.

هذه الوجوه التي نلمحها في «مملكة الخبز والورد» بقدر ما تقرّبها من القصيدة العربيّة التراثيّة، تبعدها عن القصيدة الحديثة التي يغلب عليها، إلاّ فيما ندر، الابتعاد عن الشعر العموديّ، ومحاولة التحرّر من آخر بقاياه: شعر التفعيلة، للوصول إلى «قصيدة النثر»، بما تتّسم من لاإيقاعية واضحة تموّه حقيقتها بذريعة تحقيق الإيقاع الذاتي الموهوم، هذا بالإضافة إلى تعمّد أتباع الحداثة رفض البناء العقلاني الواضح في القصيدة، والابتعاد عن كل سياق منطقيّ في عرض المضمون، تحقيقاً لما يمكن تسميته باللاعقلانيّة واللازمنيّة فضلاً عن اللاتاريخيّة المتعمّدة في غالبية الشعر الحديث.

ولكن لا بدّ من التسليم، من جانب آخر، بأن شعر جوزيف حرب، كما يتجلّى في مجموعته «مملكة الخبز والورد»، يملك هو أيضاً العديد من ملامح شعر التيّارات الحديثة وخصائصه، ولا سيّما تلك التي أفادت من التجربة السورياليّة، ومن الفرويديّة.

فالعالم الذي يقدّمه لنا شاعرنا يتخذ في غالب الأحيان طابع العالم الغرائبيّ. فللأشياء والكائنات التي يحدّثنا عنها طبيعة وتصرّفات يلتبس معها علينا تبيّن ما إذا كانت تنتمي فعلاً إلى عالمنا الحقيقي، كما هدتنا إليه مداركنا وحواسنا وتجربتنا، أم أنها تنتمي إلى عالم متخيّل. وفي هذا العالم الذي ترسمه لنا كلمات الشاعر علاقات دائمة التبدُّل والتغيُّر بين الكائنات والإنسان والوجود، وأفكار وعواطف ونزعات وتخيّلات تنتقل بسهولة بين ما نألفه ونعرفه في العالم الإنساني وبين ما هو خارج المألوف. دنيا من التبدّلات والتحوّلات الدائمة حيث كل شيء يمكن أن يتحوّل إلى أي شيء أو أي كائن آخر، وحيث بوسع الإنسان أن يستعير من أي عنصر أو أي جرم أو كائن في الوجود بعضاً من صفاته أو مكوّنات طبيعته، تماماً

كما يحدث في الأحلام، أو في الأساطير والقصص الصوفيّ.

وفي المقطع التالي من «مشهد الأسْوَد» شاهد واضح على هذا الاستخدام للقصص الأسطوريّ الذي تتتابع فيه التحوّلات بين الإنسان والمخلوقات الأخرى في حركة دائريّة وتبادليّة مذهلة:

«ربما فكّرت في صفصافة عند ضريحي قربها بركة ماء، مقعد من حجر، بيت قديم، أقحوانٌ أبيض يطلع إن جاء ربيع الأرض.

«لا أجمل من قبر، إذا مرَّ حبيبان غروباً قربه، ظنّا سريراً لم ينمْ صاحبه فيه، فقد رتّبه ثم مضى كي يجلب النوم. وفي الليل رأته امرأة بيضاء نادته إليها، فمشى ثم غدا غصْن ضبابٍ واختفى في الريح.

«هبَّت نسمة فيها نعاس، لحقتها المرأة البيضاء حتّى شاهدتها قد توارت في سرير الرجل المخفيّ في الرّيح، فشادتْ منزلاً، ثم بَنَتْ بركة ماء، وأقامت مقعداً من حجر، وانتظرت وهي تحوك الدمع كالسجَّاد بين البيت والبركة حتى لم يعد في عينها دمع، فصار الدمع صفصافاً، وطارت غيمة بيضاء تأتي كل عام، ثم تمضي وحدها، تاركة فوق ضريحي أقحواناً.»

إنّنا نرى في هذا النص وفيما لا يحصى من المواضع الأخرى، أن الأشياء والكائنات تتخلّق وتتشكّل بسرعة مذهلة، وفقاً لقواعد خفيَّة تحمل لنا، عند كل عبارة وكل مقطع، ما يدهشنا لغرابة آليات التشكّل، وذلك بفضل القدرة التخيّلية الخصبة التي يتمتّع بها الشاعر وبفضل ملكة الفانتازيا النادرة التي يمتلكها:

إن عشب السهل والنرجس والأشجار ليست
غير أشكال لمضمون التراب
كلّ نجم هو أسلوب، وصنج ليس يعني غير إبداع
إلى أن تنتهي في الأرض حاجة عصفور إلى الشمس

بهذا التواصل المستمر مع مُطْلقٍ تخييلي يستحثّ في كل لحظة قدراتنا على الدهشة والحلم، وبتداخل العالم الضرائبي المتخيّل مع أحاسيس ورؤى ومعتقدات وأشياء مألوفة في العالم الخارجي، عرف جوزيف حرب كيف يقيم وشائج قربى لا يمكن إنكارها بين شعره والمدّ الشعريّ الحديث الذي ساد الساحة الأدبيّة العربيّة مع تسلّل الاتجاهات السرياليّة.

ولكن الملمح الأكثر حميميّة في طبع شعره بطابع الحداثة هو امتلاكه لرؤيا ذاتية واضحة تحتضن كل ما يجري في خطابه الشعري من أشياء ومعانٍ ومفاهيم وتدمجها في وحدة منظورية محدّدة تشكّل عالمه الشعريّ الخاص. وليس من قبيل الصدفة أن تتردّد لفظة «الرؤيا»، بصورة لافتة في ثنايا النصّ، وخاصّة في المقاطع التي ينطلق فيها غناء الشاعر لتمجيد الأدوات المادّية التي ترمز لعمليّة الكتابة والخلق الشعريّ (الحبر والمحبرة، القلم والريشة والورق الأبيض) وصولاً إلى رسم دورها (الرؤيا) في صياغة اللغة وفي توجيه الإلهام الشعريّ عند كبار شعراء العربيّة وشعراء العالم، القديم والجديد على السواء.

والكلمات التالية التي نقتطفها من «مشهد البنفسجيّ» تفصح بما فيه الكفاية عن هذا الدور الذي يعطيه الشاعر للرؤيا:

«يا أيّتها الرؤيا هبيني لغة البحر لكي أخفي ملمحي
واجعلي من قلمي راهبك الساجد ما بين صلاتين
وأطلّي امرأة الحبر التي اشتعلت. . . »

ولكن الشاعر يذهب أبعد في تعبّده في محراب الرؤيا، حين يجعل منها الينبوع والمصدر لكل ما يشكّل، في اعتقاده، نعيم الإنسان على الأرض ويهبه الإحساس بجمال الوجود؛ بل إنه يجعل من الرؤيا الصورة الأولى للأقنعة التي تحتجب خلفها القوى والظواهر التي ترمز إلى معنى الخصب والخلق: الشعر، المرأة، الأم، الأرض، الله.

«يا أيتها الرؤيا، اغمري شِعْري حتى تستطيع الريشة البدء بهذا الرسم فوق الزمن الأبيض، حتى تلمع الشهوة في روحي برقاً غيمه ملآنُ بالخبز لأهل الأرض. . . تعالي بين هذي الأرض صفّاً فوق صفّ، سقفها من ياسمين وحمام، بابها أبيضُ، لا قَبوَ لها إلا وملآن طحيناً ونبيذاً. . . إني أحبّ الأرض في الشعر، فإنّ امرأتي أنتِ، وهذي الأرض بيتي». . .

والثنائيّة الثالثة من القسمات المتضادّة التي نلمحها في «مملكة الخبز والورد» تتمثّل في تواجد النزعة المثاليّة والغيبيّة جنباً إلى جنب مع معالم النزعة العقلانيّة والمادّيّة والواقعيّة.

فعلى الرغم من المواقف الحادّة التي يقفها الشاعر في إعلان رفضه لاستغلال الدين في تبرير سرقة الناس وخداعهم وقهرهم، وعلى الرغم من وضعه الرهبان في القائمة السوداء التي تضمّ، مع قادة الدول وسادة الحروب، والقضاة والتجّار، أعداء التقدّم الإنساني والسلام على الأرض، فإننا نلمح أنه، باستعارته المستمرّة لمصطلحات الدين وطقوسه ورموزه ومظاهره وتنظيمات الكنيسة، في خلق صور مجازيّة واستعادات متعدّدة، وباستعانته بمناخات التعبّد والابتهال وحرارة العشق الإلهي ، في بعض المشاهد، يخيّل إلينا أنه بقي، تحت تأثيرات الإيمان الدينيّ، وترجيعات رواسبه المتجذّرة في مجاهل لاوعيه، منذ بدايات تكوّنه النفسي والمعرفيّ.

وهو، من هذا المنظور، يصحّ عليه قول الكاتب الفرنسي دوهاميل، عند تقييمه لموقف أندريه جيد من الإيمان الديني: إن جيد، رغم عدائه المعلن لتعاليم الكنيسة ولمقولات باسكال وغيره من الكتّاب المنضوين تحت ظلّ الفكر المسيحي، ظلّ يطوّف بقلبه المتّقد حول أسوار ملكوت الله.

فعندما يرد على لسان الشاعر إشارات وومضات إيمانيّة كما في قوله:

«من يفتح في روحي جناحيها لكي تسبح، بعد الموت،

في أرواح من يأتون بعدي؟ إنّه أنتم،
وفي أرواحكم يزداد جزء الله جزءاً،
أبْعدوا من يقتل الخالق فيكم».

أو في قوله:

«إنما الله بمن يأتون بعدي، مثلما كان بمن قد جاء قبلي،
غير أن الظلم لم يقتل سوى الله الذي فينا،
فكلُّ خالق في الأرض يمضي قبل أن يخلق شيئاً
عندما لا يحكم الأرض سوى السيف وتيجان
الملوك الحمر، مَنْ قد قتلوا الله الذي يسكن فيهم
عندما قتلوا الله الذي في كل نفس.
إنما الحريةُ الله الذي يسكن فينا»

ندرك أن الشاعر مسكون بالمفهوم الأنبل والصورة الأجمل لجوهر الإيمان الديني، أي المفهوم الذي يضع الله قريباً من الإنسان، إلى درجة التوحُّد معه، والحلول في روحه، عندما يصبح مؤهّلاً لإشاعة الخير والمحبّة والرحمة والجمال في الأرض، لأن الله هو الخير والمحبّة والرحمة والجمال. وغني عن القول إن هذا المفهوم ليس بعيداً عن مضمون صرخات كبار الشعراء الصوفيين: من أمثال ابن عربي والحلاّج والسهروردي، عندما نطقوا بأقوالهم: «ليس في الجبّة إلاّ الله» و«أنا الحق» وما إلى ذلك.

ولكن، في واقع الأمر، تظلّ النزعة المادّيّة بصورتها العقلانيّة والواقعيّة الثوريّة هي الغالبة في شعر جوزيف حرب. فهو، كما يبدو في «مملكة الخبز والورد» لا يخفي انحيازه إلى صفوف الفقراء والمقهورين وكل من يرمز إلى البراءة والخصب وبناء الأرض وتجميلها: الأطفال والأمّهات والكادحين والمبدعين. وهو لا ينفكّ عن إعلان التزامه بأن يجعل من شعره سلاحاً لمقارعة كل الذين يشوّهون وجه الأرض بالعنف والظلم والبغضاء والأنانيّة والنفاق وحبّ الكسب: الملوك والقادة والمحاربين والقضاة والكهّان والتجّار وكل لصوص الأرض والأسواق والهياكل والأرواح.

في «مملكة الخبز والورد» يلبس جوزيف حرب مسوح نبيّ يبشّر بديانة جديدة، على قياس الإنسان، يقيمها لخدمة الإنسان ويرسي حدود ملكوتها داخل كوكبنا الأرضي، وهي تنصّب الإنسان سيّداً للخليقة وتعيد للجسد البشري اعتباره بصفته هيكلاً لاستقطاب الأشواق والأحلام والاندفاعات للإبداع الفنّي والجهد البشري البنّاء.

وأنّى لنا أن لا ننساق مع إغراءات دعوة جوزيف حرب للولوج إلى الجنّة الأرضيّة التي يعدنا بقيامها «في الزمن الآتي» بكلمات تأخذ بألبابنا حلاوة جرسها وعذوبة مناخاتها العابقة ببخور الحلم والرؤى النبويّة، كما في هذه اللوحة الشعريّة المؤثّرة:

«يا قمح البسطاء يا ملك البسطاء
فليكن الزمن الآتي من غير دماء
من غير سلاح وسجون، من غير أكفّ حمراء
ولتخْلُ الأرض من الفقراء يا سيف الفقر
وراية أحرار الدنيا ونشيد البؤساء

ما أجمل أن تصبح هذي الأرض مكاناً للعشاق وللشعراء
يا قمر البسطاء، ما أجمل أن تخلو الأرض من الفقراء»

وفي زخم اندفاع الشاعر لرسم صورة السلام الآتي الذي يبشرنا به، لا يتردد في أن يدعو، بصور متنوعة، إلى إلغاء الحدود بين القوميات والأديان والأوطان، وإلى شطب المفاهيم السائدة حول تقديس البطولات في الحروب، باسم كل هذه البنى التاريخية الزائفة، وإلى الكف عن التعلق بقداسة الدساتير، والقوانين والشرائع، والعدالة التي فرض الأقوياء معانيها لاضطهاد الفقراء والضعفاء الأبرياء.

هو يحذرنا من شرور تقسيم الأرض إلى أوطان ودول لأن قيامها هو الذي يولد العصبيات المتناحرة المؤدية إلى الحروب وما تستتبعه من ويلات.

«وسِّعوا الأرض كي تأتي بلا وطن الينا.
فهي، لما وزعوا الأوطان فيها، وزَّعوا أمراضها. . . .
لا يفهم الوطنُ الطيورَ ولا الرياحَ،
وليس يدري أن غيماً واحداً يسقي ثرى وطنين
وأن مذابح التجار ضد اصابع الفقراء لا تعني سوى وطَن
وليس العدل إلاَّ حصتي لصَين من وطن ولكن بالتساوي

ولا يسعنا الا أن نحس، في حنايانا، بعدوى الدفء الانساني وروح المحبة التي تنقلها الينا كلمات الشاعر المفعمة بالوداعة والقناعة والرغبة الجامحة بإشاعة السلام وتوثيق علاقات الإخاء والمودة مع الآخرين ومع كل ما في الوجود:

وُلدَت يدي في الريح . . . كل الكون بي، كلي بهذا الكون. . .
. . . كل ما أحتاجه بيت على مقدار نَوْمي، حنطةٌ أكْفي بها جوعي،
دواة كي أرى أني قريب من كنوز الشمس،
لست أريد أن أُعطي يدي، إن جئت، أوسعَ من فمي.
ما من يدٍ حملت زيادةَ وِسْعها، الاوزاد الذئب في فمها. . .

«ربّما ظنّ القضاة بأنني أسعى لأصبح كاهناً أو قائداً،
ويصير صدري لوح أوسمة، وأيدي الناس كرسيّاً
لمجدي في الشوارع. لا! فإن خُيِّرتُ بين الذئب
والعصفور والأفعى، سأختار اليمامة.»

قد ينكر البعض هذه الرؤية التفاؤلّية التي يقدّمها جوزيف حرب للمستقبل الإنساني في طابعها الطوباري وإدارتها الظهر لحقيقة

الطبيعة البشريّة كما أظهرها التاريخ الإنساني، في مختلف مراحله، حيث كانت الغلبة في نهاية المطاف لمظاهر القسوة والعنف وانهزام روح العدالة والحق والسلام أمام قوى الشرّ والظلمة والظلام.

ولكن حسب الشاعر أن يضيء شمعته في الظلام الفسيح، وأن يترسّم خطى كل الذين ما انفكّوا يرفعون، على مدى العصور، أصواتهم وأحلامهم المفعمة بالثقة بقدوم غد أفضل.

على كلّ حال فإننا نمجّد لجوزيف حرب موقفه الشجاع الذي دلّل فيه على وفائه للخط العقائدي المنحاز للإنسان، ولتوقه للعدل والأمن والسلام، هذا الوفاء الذي بتنا نفتقده في مرحلة الخيانة المعمّمة تجاه القضايا والقيم الإنسانيّة النبيلة التي نشهدها اليوم.

فضلاً عن ذلك، يتعذّر علينا أن نصمّ آذاننا عن سماع هذا الصوت المفعم بالأمل والاحتفال بالحياة وبقدرة الإنسان على تحسين مصيره في هذا الوجود، وأن نمتنع عن استلام رسالة القلب ولغة القلب التي عرف جوزيف حرب كيف يعيد إلى الشعر كل حرارتها ونبضها.

ومع هذه الملامح الإيجابيّة والدافئة التي نتقرّاها في «مملكة الخبز والورد»، نجدنا بعيدين عن بؤس الأجواء العدميّة وخواء الدعوات العبثيّة التي تطغى على الغالبية العظمى في الشعر الذي يطرح اليوم، في أسواقنا الثقافيّة، تحت مظلّة تيّار الحداثة، والتي لا تشيع في النفس إلّا اليأس والانقباض وموت الإحساس، وتجعل من مسيرة حياة الإنسان وجهاً آخر من الموت السائر نحو الموت.

ومملكة الخبز والورد، من جانب آخر، شهادة على أن الشاعر جوزيف حرب، في حرصه على أن يزرع شعره بالإشارات التي تفصح عن اهتمامه بقضايا العصر، أحداثاً ومعاني ورموزاً، وأن يجدل في خيوط نسيجه الشعري ومضات ولفتات مستمدّة من التاريخ الإنساني، السياسي والاجتماعي والثقافي، في مختلف عصوره، عرف كيف يجنّب شعره فخوخ التقريريّة واللغة المباشرة وأن يبقي لشعره، في جميع أجزائه، رشاقة صياغته وشفافيّتها الأثيريّة.

وقبل أن ننهي بحثنا، نودّ الإشارة إلى ملمح أخير نلمسه في نصّ «مملكة الخبز والورد»، نرى أنّه، لندرة وجوده في الآثار الشعريّة التي نعرف، خليق بأن يفسح لجوزيف حرب، مكانة فريدة في حركة الشعر العربي، بل وفي حركة الشعر العالمي المعاصر.

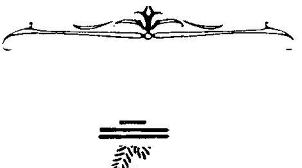
ذلك الملمح هو الذي يقودنا إلى اعتبار نصّ المجموعة ما يمكن أن نسمّيه الفنّ الكتابيّ المتعدّد الأدوار والوظائف والفعالية. ففي هذا النصّ ما يتعدّى حدود الشعر وطبيعته بالمعنى المتعارف عليه، إذ إن فيه سمات بالغة الوضوح تنتمي لفنون كلاميّة أخرى: مثل فنّ المسرح والحوار الدرامي، وفنّ الحكاية، والقصّة الأسطوريّة أو المجازيّة، وفنّ التعبير بجوامع الكلم أو بالحكم (كما كانت ترد على لسان الأنبياء والأولياء وأهل الفصاحة) فضلاً عمّا تشيع في العديد من هذه الحكايات والأقاصيص والأساطير والحكم من جوّ شعري أخّاذ يذكّرنا بأجمل روائع التراث الصوفي.

انفتاح مجموعة «مملكة الخبز والورد» على كل هذه الأساليب والفنون التراثيّة والمعاصرة، يدلّ على مدى تأصّل جوزيف حرب في آفاق الثقافة العربيّة والثقافات العالميّة، ويؤكّد، من جانب آخر، مقولة أن بوسع الشعر أن يكون، على يد الشاعر الكبير، الفنّ الأكثر تعدّدية وتكاملاً، والدرب الأوسع إلى المعرفة الإنسانية، والأداة الأكثر تحريكاً للذهن والقلب.(*)

(*) ألقي هذا البحث يوم ١٩٩٢/٢/٦ في المجلس الثقافي للبنان الجنوبي في بيروت، مقدّمة لقراءة شعرية قدّمها جوزيف حرب من ديوانه «مملكة الخبز والورد».

انحناءات على الجسد الجميل

محمد علي شمس الدين



يَنحني القلبُ على الوجهِ الجميلْ
ينحني حتى انكساراتِ الجَسَدْ
أنتَ أقفلتَ المدى قبل الرحيلْ
فافتح ِ البابَ قليلاً يا وَلَدْ.

* * *

ينحني القلبُ على الوجهِ الجميلْ
كي يرى الموتَ يُغطّي ساعديكْ
أُقْفِلَ البابُ على نصفِ الرحيلْ
نصفِ عينيكَ وأطرافِ يديكْ

* * *

ينحني القلبُ على الوجهِ الجميلْ
مثل نجمٍ ضائعٍ في الفَلَواتْ
إنه الفجرُ الذي غنّى وماتْ
بين جفنيكَ
وأهدابِ الأصيلْ

* * *

ينحني القلبُ على الوجهِ الجميلْ
كرسولٍ
عائدٍ
منكَ إليكْ
لم تَمُتْ إلاّ كما يُغْشى عليكْ
أيها الغائبُ في الوَجْدِ الطويلْ

* * *

لم تَمُتْ إلاّ كما يُغْشى عليكْ
أيُّها الكاشفُ أسرارَ الوصولْ
فانهض ِ الآنَ
وجُسْ نحوَ الحقولْ
ترتجِفُ أعشابُها بين يديكْ.

* * *

فانهض ِ الآنَ
وجُسْ نحوَ الحقولْ
ثُمَّ جُسَّ الأرضَ
تسمعْ نبضَها



نبضَها العالي
وميزانَ الفصولْ

* * *

ثُمَّ جُسَّ النهرَ
تسمعْ قربَهُ
شهقةَ السدِّ
وأجراسَ العويلْ
وهي تبكي
حيث يمتدُّ البكاءْ
في مدى الماءِ
وجرح ِ السلسبيلْ

* * *

وانهض ِ الآنَ
انتهى الموتُ الثقيلْ
وَمَشَتْ أقدامُهم كالمعجزاتْ
إنني أُبصرُهُمْ مثلَ السيولْ
يستعيدون مفاتيحَ الحياةْ.

* * *

إنني أبصرُهُم يبتكرونْ
في مراياهُمْ
مدى أوطانِهِمْ
دمعةَ البحر
وأضلاعَ الجليلْ

* * *

ينحني القلبُ على الوجهِ الجميلْ
ينحني
حتى انكساراتِ الجَسَدْ
أنتَ أقفلتَ المدى قبل الرحيلْ
فافتح ِ البابَ
قليلاً
يا وَلَدْ

الجنوب اللبناني



«المركب»
وحوار الضفّة الأخرى

الدكتورة يمنى العيد

إذا كانت كلمة المركب التي وضعها غائب طعمة فرمان عنواناً لروايته الأخيرة (دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٨٩) تفيد معنى الركوب والسفر، فإن السؤال الذي يمكن أن يتبادر إلى أذهاننا ونحن نحاول الدخول في حوار مع الرواية، هو سؤال لا بدّ أن يخصّ هؤلاء المسافرين، راكبي المركب، وأن يستكشف دلالات سفرتهم.

ولئن كانت الرواية لا تدعنا ننتظر طويلاً، بل تضعنا، ومنذ صفحاتها الأولى، أمام جماعة تقف على شاطىء دجلة منتظرة المركب لينقلها إلى جزيرة أمّ الخنازير، ولتلحق من ثمّ بأصحاب المركب إلى هناك، فإنها ـ أي الرواية ـ تمعن، فيما بعد، وعلى امتداد خيط السرد وتوالي صفحاته، في نسج دلالات المركب والسفرة.

الدلالات التي تنسجها الرواية تتنوّع مع نموّ السرد، تغتني وتتشعّب، تراوح بين الحقيقة والمجاز، وتزاوج بين النفسي والسياسي. تضمر التاريخي فيما هي ترسم الحاضر المكانيّ، يختلط ما هو في الذاكرة وما هو في الواقع معاناة عيش وموضوع اختيار. والرواية، في كل ذلك، تضع القارئ أمام صعوبة النفاذ إلى المشترك بين خيوطها الدقيقة المتشابكة، وإلى الأساسيّ في محاورها المتعدّدة المتداخلة، فالقارئ يودّ التقاط التوجّه الضمني الذي يكوّن حافز السرد ويحكم منطق بنيته لتكون له إمكانية الحوار.

فـ«المركب» في انطباعة أولى تبدو رواية منتشرة، متراخية حتى الصمت أحياناً، ملتفّة على معانيها حتى المتاهة أحياناً أخرى. لكنها، وفي الحوار المتأنّي معها، تتكشّف عن بناء محكم ودقيق هو، في نمطه، تتويجٌ لتجربة الكاتب في روايته «خمسة أصوات»، وهو، في لغته، صوت أصيل يعود بنا إلى هذا النطق الحيّ والكلام الخاص الذي تميّزت به روايته «النخلة والجيران».

* * *

توحي دلالات «المركب»، على تشعّبها، بمجموعة من الأفكار والمشاعر والمواقف التي، كما يبدو لي، تنهض على حدّ العلاقة بين مرحلتين من زمن بغداد:

ـ الفترة الأولى من حكم عبد الكريم قاسم وهي مرحلة يضمرها السرد ولا تحضر فيه. مرحلة مضت في الزمن لكنها بقيت حاضرة في نفوس أصحابها، يحملونها في دواخلهم معاناةً مع واقعهم، مع حاضرهم. هذه المعاناة تصل بأصحابها إلى العجز والقصور والضياع، فيميلون إلى الهروب ويغريهم اللحاق بالمركب.

ـ أمّا المرحلة الثانية فتبدو وكأنها مرحلة أواخر حكم عبد الكريم قاسم وما بعدها. وهي للسرد حاضرُه ينسجها زمناً تحاول السلطة فيه أن تبني وجودها تحت يافطة الحضارة والتقدّم والثورة التكنيكيّة. لكن هذا الزمن الحاضر في السرد الروائي يبقى عاجزاً عن إخفاء عيوبه المتجلّية في الانتهازيّة والمحسوبيّة والتآمر.

هكذا تتحرّك الشخصيات، أناس عالم الرواية، في فضاء يبدو أشبه بفترة تاريخية مأزومة: حلم من يحلم فيها مثقوب، وعمل من يحاول ويجدّ ملغوم بالتواطؤ. وهم، وخارج رأس السلطة، إمّا محبطون يتحرّكون على أرض تُجهض فوقها حقيقتهم، وإمّا ممزّقون

ينفيهم الماضي الذي ينفونه، وإمّا مرصودون للسقوط في الموت.

مرحلتان. لكن الرواية لا تحكي عن زمن المرحلة الأولى. لا تحكي «المركب» عن ماضٍ، بل عن حاضر، منه (أو من معاناة فيه) يلتفت أفراد الجماعة الذين قبلوا بركوب المركب، أو اعتلوا الموجة وأغوتهم يافطة الحضارة والثورة التكنيكية المزيَّفة، إلى ماضيهم. يلتفتون بعين النقد أو برغبة النفي، أو بمشاعر التحسّر والحنين.. وهو أمر يحدّد للرواية محورين أساسيّين ينهضان بعالمها:

- محور أول نرى عليه إلى أصحاب المؤسسة.
- محور ثانٍ نرى عليه إلى الجماعة التي دخلت المؤسّسة من موقع كان لها في ماضيها، أو في ما تفكّر فيه وتحلم. فجاءت هذه الجماعة إلى الضفّة لتلحق بمركب المؤسّسة المسافر في عطلة يوم الجمعة إلى جزيرة أمّ الخنازير. جاء أفراد الجماعة ليسافروا، أو ليشتركوا في السفرة إلى الجزيرة، لكنهم سقطوا في الخيبة وهوى بهم محورهم، فتباعدوا في الرؤية والموقف والمشاعر وتباينت مواقعهم في علاقة كل منهم بأصحاب المؤسّسة.

يشغل المحور الثاني، محور الجماعة الخائبة، الحيّز الأكبر من السرد، ويضمّ خمسة أشخاص، هم: عصام المهندس، ورائد الصحافي، وشهاب خرّيج كلية التجارة، وخليل الرسّام وجاره الشيخ نعمه. خمسة أشخاص معنيّون، في الرواية، بركوب المركب وبالسفرة التي ستقرِّر فيها حظوظ على أرض الجزيرة القائمة في حضن النهر.

هكذا تبدو كلمة المركب عنواناً يحمل أكثر من دلالة:

- فهي مفتاح يسمح لنا بولوج عالم الرواية.
- وهي موجة يعتليها الراغبون في الوصول إلى غاياتهم، أو يعتليها الانتهازيّون.
- وهي مركب حقيقيّ يقف على ضفّة دجلة لينقل أهل بغداد إلى الجزيرة، أو إلى الضفّة الأخرى.
- وهي عنوان مرحلة للمدينة التي غادرها الكاتب فمات قبل أن يأتي وقت العبور إلى زمنها الآخر.

مات غائب طعمة فرمان في الغربة، بعيداً عن وطنه، رحل رحلته الأخيرة، وقف على الضفّة، وقبل أن يعبر رحل تاركاً لنا «المركب»، روايته الأخيرة، وفيها هؤلاء الذين وقفوا على ضفّة دجلة ليعبروا، لا إلى الضفّة الأخرى، بل إلى جزيرة «أمّ الخنازير».

رحل غائب طعمة فرمان وترك لنا: خليل الفنّان، وشذر اليتيمة، والشيخ نعمة البائس، ورائد الصحافي المنقلب على حزبه وعقيدته، وهاشم الشيوعي الذي يردّ على رائد بصمته الأبلغ من الكلام، وسهام المطعونة زوراً في شرفها...

ترك الكاتب هؤلاء لنا بعد أن دعاهم وآخرين ليتحاوروا في «المركب»، وليختلفوا حول معنى اللحاق بالمركب وليحكي بعضهم عن هذا الذي كان ينظر إليه غائب طعمة من على ضفّته البعيدة. وفي الحوار، أو في السرد والحوار، كانت رؤى الشخصيات تهتزّ في الدلالة، وكانت المعاني تتسربل بضبابيّة المرحلة.

لقد ترك الراوي شخصيات الرواية تعبِّر عن مواقفها التائهة ورؤاها الملتبسة. كانوا يحكون ويحكون. يختلفون ويلتقون، ويحكون مع بعضهم، أو مع ذواتهم منكسرين، وعاجزين، وحالمين وواهمين.. حتى لكأن الرؤى تطفو على سطح المرحلة، أو كأنّها، لتراجعها، تغرق في سواد الضياع وتصمت على إيقاع حشرجة الأمل.

* * *

تحكي الرواية عن السفرات التي تقوم بها المؤسّسة الكبيرة في المدينة. سفرات جماعيّة يشترك فيها الرئيس والمرؤوس بغية إشاعة الديمقراطية، كما تقول الرواية، وكي «يتعرَّف الرئيس على مرؤوسيه عن قرب، وخارج حدود الرسميات والدواوين» (ص ١٤١). فرصة السفر إذن متاحة، حسب كلام الرئيس، لكلّ العاملين في المؤسّسة.

لكن، حين يصل الأصدقاء: رائد وعصام وخليل وجاره الشيخ نعمة إلى الضفّة وفق الموعد، يفاجأون بعدم وجود المركب. وكان من المفترض أن يجدوه في انتظارهم. لقد غادر المركب قبل الموعد الذي أخبرهم شهاب عنه. يبدو أن «شهاب» خدعهم، ركب المركب وحده بعد أن سبقهم إليه، أو بعد أن كذب عليهم، بخصوص الموعد الصحيح. لقد استفرد شهاب بالسفرة وغدر بشلّته.

هل الحكاية هنا في انتهازية شهاب، أي في العلاقة بين أشخاص يعتبرون أنفسهم جماعة؟

هل يريد الكاتب، أو الراوي الكاتب، أن يقول بأن وجود شهاب مع جماعة تضمّ فنّاناً وصحافياً ومهندساً - أي مجموعة من المثقّفين وجاراً طيِّباً - هو رمز لجيل من المواطنين؟ هل إن «شهاب» هذا هو العلّة في كيان الشلّة، أو الجماعة القادمة إلى المرحلة، مرحلة بغداد الجديدة؟.

لكن من هو شهاب؟.

هو خريج كليّة التجارة وصديق عصام أيام الطفولة. استطاع شهاب، بالاعتماد على والده (أحمد عناد) المعروف بمقولته الشهيرة: «الدنيا مصالح» (ص ٢٠١)، والأخذ بها في كل ما يعمل، أن يكون أحد كبار الموظفين في التسويق في المؤسّسة الكبرى.

شهاب المتعلِّم، أو المثقّف، هو إذن تاجر في التجارة، أي وصولي، تدرّب على انتهاز الفرص، فرمى بالأخلاق، أخلاق الصداقة، وحتى أخلاق التجارة بما تعنيه من سلوك مستقيم في البيع والشراء، ولحق بالمركب.

غير أن تفكّك الشلّة، بعد دخولها المؤسّسة، لا يقف عند حدود شهاب ولا عند حدود الانتهازية الفردية.

فعصام ينافس «شهاب»، وشهاب يخشى من عصام المهندس لأن المفترض في المؤسّسة «أن تستند على مهندسين» (ص ٤٦) أي أن المتوقّع أن يتبوّأ عصام مكانة في المؤسّسة لا يتقبّلها شهاب. هكذا يبدو شهاب وعصام الأكثر جموحاً لركوب المركب، «فَرَسيْ رهان» كما يقول عنهما رائد. كلٌ يسعى ليكون له المنصب الأعلى في المؤسّسة. صديقان هما، لكن، كل في واد، «والوديان أيضاً تتسابق» (ص ١٧). والجماعة، أو الشلّة، تتفكّك هي أيضاً ومن داخلها.

ترك عصام الشعر الذي أحبّه وهو طالب، ترك زوجته التي عشقها قبلاً، والتي أنجبت له ولداً، ترك ماضيه ليكون فقط المهندس بمعنى الراغب في منصب، أو بمعنى الانتهازي المتاجر بذاته كمثقف وكعاشق وكأب وزوج، وبالتالي كمواطن، ترك كل ذلك، أو خانه وسعى لركوب المركب المسافر إلى أمّ الخنازير، الجزيرة التي ستقرّر فيها الحظوظ، فكان بذلك كمن يدقّ إسفيناً في جسم الجماعة التي ينتمي إليها، ليلحق بالخنازير.

وأمّ الخنازير هي أكثر من جزيرة، هي ما يحتضن كما الأم. إنها المكان، لكن الموصوف بما توصف به الطبيعة التي ما زالت خارج قوانين التمدّن وسنن التاريخ والحضارة. غابةٌ أمّ الخنازير يباح فيها كل شيء (ص ١٠٩). كانت في حضن دجلة، في حضن المياه التي تمنح الزرع والحياة، لكن الخنازير جاءتها، الخنازير الوحشيّة القادمة من المدينة (ص ٣٦)، من بغداد، جعلوها آماهم. والمركب سينقل الخنازير اليوم إلى حظوظهم، وسوف تجد «أمّ الخنازير من الخنازير أكثر ممّا حلمت به طوال وجودها في حضن النهر» (ص ١٢). هذا ما يقوله خليل الفنّان ساخراً، متحسّراً مضمراً النقد..

ويقول شهاب:

«عجيبة أمّ الخنازير هذه، عالم غريب مزروع وسط بغداد، غابة، حرش، درب الصدّ ما ردّ، يمكن أن تجري فيها مختلف الأشياء وليس الاغتصاب وحده» (ص ٦٢).

تتكشّف «أمّ الخنازير» إذن عن دلالة رمزيّة للفساد، والرشوة، ولتدبير الكمائن، وللاغتصاب... في زمن بغداد الذي تحكي عنه الرواية والذي يكوّن حاضر السرد فيها.

وإذ يقول شهاب ما يقول، أي إذ يرى ويعرف حقيقة هذا الواقع في الجزيرة التي ركب المركب إليها، نراه يروّج لاغتصاب تُنسج حكايته في الجزيرة، أي نراه يساهم مع الخنازير بدل أن تحمله معرفة ما يجري على الابتعاد عنهم. لا يتردّد شهاب في مشاركة الخنازير في تشويه سمعة سهام، بل يعمل مثلهم على نشر الحكاية المزوّرة عن اغتصاب سهام.

يتلهّى شهاب، مع الخنازير، باختلاق القصص التي لها وظيفة صرف النظر عن الحقائق والوقائع. ففي قصّة الاغتصاب تدفن حقيقة سهام، أي أقوالها عن الفساد ومواقفها النضاليّة ضدّه.

تتقدّم حكاية اغتصاب سهام إلى الواجهة لتنشر ظلال العتمة فوق الاغتصاب الحقيقي الذي يعانيه الشيخ نعمة.

«مغتصَبٌ يا سيّد خليل. اغتصبتني الحكومات المتعاقبة لقاء رواتب زهيدة» (ص ١٤٥).

هذا ما يصرخ به الشيخ نعمة في بيته الفقير، المنسيّ من الجميع...

تتكشّف حكاية اغتصاب سهام، في الرواية، عن كذبة لها وظيفة العلكة التي تلهي وتشوّه، في حين يبقى الاغتصاب الفعلي لحياة هذا الشيخ، لعمره الذي بذله في خدمة الدولة والوطن، طيّ ظلمة اللاعدالة، وخلف ضوضاء يافطات المؤسّسة الكبيرة.

الكلّ يعرف ما يجري في الجزيرة، الكلّ يتكلّم عن الاغتصاب. لكن بين اغتصاب واغتصاب تلتبس الحقيقة. بين اغتصاب ملفّق ومَحُوك، واغتصاب فعلي، يتأرجح المعنى، تهتزّ الدلالة، وتميد صورة الفاعل.

بالأخلاقيّ المزوّر يُطمس الواقعيّ المعيش وتُغيَّب حقيقته. يُستخدم جابر فاعلاً للتزوير في قصّة اغتصاب سهام، ثمّ يقتل. يقتله من استخدمه لتعيش قصّة التزوير. وتغتصب حياة الشيخ نعمة وأمثاله، كل يوم، فيموت هؤلاء الناس وتدفن معهم حقائقهم.

تحاول الجماعة، أو بعض أفرادها، مواجهة المؤسّسة التي تعمل فيها، فتحاول أن تجد مكاناً لها في كل هذا الالتباس وتبدو بلا مقدرة، بلا تماسك، تخلخلها رغبة اللحاق بالمركب، والإفادة من السفرة، أو نوازع الوصول، لذا لا تحصد سوى الخيبة. وحدهما شهاب وعصام يتناوبان النجاح، أو وهم النجاح. فهما الأصغر سنّاً بين أفراد الشلّة، أو الأقرب عمراً من المرحلة، والمرحلة هي مرحلة تتعاقب فيها الحكومات. يذهب مدير ويأتي آخر، فيُبْعِد المدير الجديد شهاب، ويستبدل به عصام. لكن عصام ينتهي بدوره مأزوماً.

«المقاولون الآن ينبثّون كالذئاب لينهشوا جسد الدولة بلا رحمة فلا تأتمن أحداً إلّا إذا تأكّدت من صحّة المعطيات» (ص ٢٨٠).

يقول قيس لأخيه عصام.

وتبدأ الأسئلة في رأس عصام. الأسئلة التي لا يجد لها جواباً واضحاً، أو التي يخشى من أجوبتها الواضحة على وظيفته فيتواطأ ضدّها.

يتساءل عصام، في كلام مع ذاته، عن معنى تكليف مديره له بتوقيع معاملات المقاولات بدلاً منه، ويحاول تبيّن العلاقة بين هذا التكليف وصحّة الخبر الذي نشرته إحدى المجلّات اللبنانيّة الممنوعة

في بلده، عن «مقاولات زائفة وشركات مقاولات وهميّة» (ص ٢٦٤).

يسقط عصام في القلق والحيرة ينهشه الشك ولا يعرف من يتّهم. فالمسألة تبدو عويصة. ربّما لأنه، وبدافع الحرص على مكاسبه، لا يريد أن يعرف الحقيقة. لذا، وأمام هذا التمزّق بين إغراء المعرفة وإغراء المنصب، لا يبقى له إلّا أن يستسلم لعجز يداريه بكأس خمرة.

* * *

ومع نموّ السرد، تتبلور معالم المرحلة بالرغم من تعدّد دلالاتها وتشكّلها على أكثر من مستوى.

تشير هذه المعالم إلى زمن بغداد، المدينة الجديدة. ويتكشّف زمن بغداد، زمن المرحلة التي تشكّل حاضر السرد، متعدّداً في نظرة الشخصيات التي تعيش في هذه المدينة:

- فهو في نظر رائد زمن الخيانة التي وصلت إلى الزردوم.
- وهو في نظر الشلّة، ككل، زمن المخادعين الذين يسحبون البساط من تحت أقدام غيرهم.
- وهو في نظر المدير، رقم ٤ للمؤسّسة، زمن الوقوف في وجه الانهيار وفي وجه العناصر المغرضة التي تريد «أن تثبت فشل القطاع العام وتشوّه التوجّه الاشتراكي» (ص ١٦٣).
- وهو في نظر عطا (أحد العاملين في المؤسّسة) زمن «مدينة مغلقة مسدودة بآلاف الأبواب غير المرئيّة» (ص ١٤٥).
- وهو في نظر مدير المؤسّسة الأخير زمن «المهمّة النبيلة»، والثورة التي «تسترخص فيها الدماء» (ص ٢٥٤)، ثورة «الاقتصاد والتخطيط والهندسة والعلوم التكنولوجية الأخرى» (ص ٢٦٧).
- وهو في نظر عصام، المهندس الذي حاز منصباً إلى جانب المدير، زمن مدينة هي «بحدّ ذاتها جريمة لا تغتفر»، لأن لا أحد يعلم كم جريمة ترتكب في هذه المدينة كل يوم» (ص ٢٥١).

لكن هذا الزمن على تعدّد النظرات إليه واختلافها، وربما تناقضها، ليس في منظور الرواية سوى زمن الخيبة والعجز الذي يَسِمُ المرحلة.

صحيح أن هذا التعدّد يتحدّد في محورين أساسيّين هما، كما أشرنا سابقاً: محور المؤسّسة ومحور الجماعة الخائبة. وصحيح، أيضاً، أن هذا الزمن يبدو من موقع أصحاب المؤسّسة، خاصة المدير، زمناً للبناء والتطوير، إلّا أن هذا البناء هو بناء يهدم من الداخل، يهدمه هؤلاء الذين يعملون من أجل المؤسّسة، أصحابها الذين يدّعون أنهم يبنون اقتصاد الوطن، لكنهم يسلكون سبلاً مشكوكاً في سلامتها، عنوانها لبس «بدلة» ليست من صنع الوطن.

وبذلك يبدو السرد متّجهاً نحو تقديم صورة عن مرحلة اجتماعيّة لبغداد يتحمّل فيها أكثر من طرف مسؤوليّة الخيبة:

فالسلطة المتمثّلة في المؤسّسة تتحمّل مسؤولية نهج سياسي موصوف بنزعة الشهوة إلى الحكم وبالاستعراضيّة: ثمّة مدير يريد أن يصل إلى موقع السلطة ولو على أنقاض من سبقه، وهو بذلك يهدم التاريخيّ من أجل الراهن الشخصي. هكذا يسعى لتلميع صورته ببهارج التقدّم المزيف، أو بمظاهر الحداثة التكنولوجيّة غير عابىء بالتنمية الزراعية والصناعية التي تؤسّس لاقتصاد وطني سليم.

والمثقفون مسؤولون بحكم تهافتهم على مواقع السلطة والنفوذ. إن لهم، أو لغالبيتهم، في الرواية، صورة الأشخاص المتنافسين فيما بينهم، وبضراوة، على حساب الصداقة والكرامة والمبادىء والأخلاق، أي على حساب ما يشكّل هوية انتماء فكري، واجتماعي وطني، للإنسان.

غير أن هذه الصورة للمثقفين ليست حاضرة في الرواية بشكل جاهز، ولا هي مختزلة، ولا حتى منسوجة بخيوط سرديّة واضحة، بل هي كامنة في معاناة الشخصيات ومقروءة في سلوكهم اليوميّ وفي علاقاتهم فيما بينهم، أي في ما يمارسون من أفعال وما يتشكّل في نفوسهم من مشاعر وحوافز تتلوّن بلون زمانهم في تلك المرحلة، وتحاور المكان الذي يعيشون فيه. إنهم شخصيات مولودة في واقع المرحلة، وفي تاريخ المجتمع، إنهم تعبير عن عالمهم وعلامة لهويته.

لا تتهم الرواية الجماعة المثقّفة، بل تنسج صورة أفرادها بكل ما فيهم من ضعف وحيرة وقلق وغواية بشرية. فالمثقّفون في الرواية أشخاص يعانون التمزّق بين أحلامهم وطموحاتهم من جهة، وأفكارهم ومبادئهم التي يعتنقون، أو التي بها يؤمنون، من جهة ثانية. كأنهم بذلك صورة للمثقّف اليوم وهو يعاني العجز والقصور كما يعاني الالتباس والمتاهة. كأنّ زمن بغداد في تلك المرحلة غدا زمن المدينة العربية اليوم.

تقدّم الرواية أكثر من نموذج للمثقّف، لكنهم جميعاً يعيشون ضياع الرؤية، وتشوّش التوجّه والتباسه:

فرائد، عصب المؤسسة، ورئيس الإعلام فيها، يعيش مأزق التحرّر من شيوعيته الماضية. يصرخ رائد في وجه هاشم رفيقه السابق في الحزب قائلاً:

«أنا أيضاً أريد أن أعيش[...] علّمتمونا الزهد والتقشّف وأن نكون فقراء الهند، أو فقراء مكّة، لا فرق، بينما الآخرون ينهبون ويعبّون من خيرات هذا العالم» (ص ٢٤٥).

واضحٌ الموقف النقديّ في كلام رائد. إنه ضد الزهد والتقشّف، وضد كبت الحرّيات، لذا يدعو إلى ترك الناس تتكلّم في بثّ مباشر، بثّ على الهواء، كما يقول، أي عفوي، بلا إيعاز أو توجيه. لكن من أي موقع يقول رائد ما يقول، وفي سبيل ماذا؟.

موقف رائد النقدي للتجربة الشيوعية العراقية، يبدو موقفاً يسوِّغ

لنفسه ركوب المركب. فهو يتقرَّب من المدير الجديد للمؤسسة. يودّ أن يعلو الموجة. يتجاوز النقد إلى الاتّهام، يتّهم الحزب وماضيه فيه. يحاول أن ينسى هذا الماضي لكنه يبقى عاجزاً ويعيش تمزّقاً بين وعيه ولاوعيه، وحين يكثر من شرب الخمرة، يشعر بأن الماضي يبحث عنه (ص ٢٥٦). يلاحقه في الدواخل، أو في اللاوعي. كأنّ لاوعيه هو وعيه الذي حرَّرته الخمرة، وكشفت له عن نزوعه لركوب المركب. ويبقى التمزّق هو العلامة فيعلن مخموراً بأن الأول من أيار هو ميلاد له «مع القطيع، مع المنسيّين من آبائهم» (ص ١٩٩)، أي من قاداتهم في الحزب.

يقترب رائد من صورة الشعبوي، يتّهم الزمن (ص ٢٤٤)، ويعتبر نفسه أحد الباحثين عن العدالة، لا أحد الهاربين منها (ص ٢٦٥)، يترك أمام هاشم اتهام الشيوعية. لكن، وإذ يدير ظهره لهاشم الشيوعي، أو لذاته الماضية، يجد نفسه حائراً في فهم هذا اللهاث الأرعن الذي كان يلهثه حين كان يخاطب «هاشم» فيقول:

«الظاهر أني أتعامل مع الأشياء تعاملاً مزدوجاً، أعلن شيئاً وأخفي شيئاً آخر» (ص ٢٤٦).

إنه الالتباس ينهض في المرآة التي يضعها الكاتب أمام أشخاص روايته، والتي تُري متاهةً تتجوّل المرحلةُ على أرضها.

تبثّ «المركب» دلالات المتاهة في تضاعيف السرد، والسرد ينتشر، ينتشر مع راوٍ يتنقّل بين أفراد شلّة، هي جماعة خائبة. أفراد لا ينهض واحد منهم إلّا ليسقط في ضياع، أو ليواجه عجزه في شكل جديد. فبالإضافة إلى العجز الاجتماعي:

يواجه شهاب عجزه الجنسي (ص ٢٠١).

ويواجه الشيخ نعمة عجزه في التعبير عن حياته حين يفكّر في كتابة مذكّراته المريرة (ص ١٨٥).

ويواجه خليل عجزه عن رسم صورة لشذر التي تجلس كل يوم أمامه. خليل منفيّ من فنّه، وما نفاه هو عمله في المؤسسة. لقد أهمل فنّه ليرسم الإعلان ويلبّي طلبات زبائنه. يرسم وفق الطلب لقاء مبلغ من المال فيعدّل في الوجوه: يجعل العينين أوسع والأنف أصغر. لقد أغراه رسم الإعلان فبالغ في تأجير أصابعه وترك فنّه يموت.

خليل الفنّان. الرمز المميّز للمثقّف، منفيّ من فنّه، من ماضيه كمبدع، من حقيقته كمخلص لعمله، ومن هوية علاقته السابقة بموضوعه: الطبيعة والناس الذين كان خليل ينفذ إلى أعماقهم لتكون الخطوط والألوان قولهم المكبوت ونطقهم المقموع. هكذا وحين طلب منه عباس ونداس، والد شذر، أن يرسم لوحة لابنته الصبيّة، اليتيمة، النقيّة، الصافية، كما تقول الرواية، صفاء الطبيعة في العراق، وقف خليل أمام عجزه. حاول، لكنه بقي مسمَّراً أمام فشله تهشّ عليه عصا الأب الغليظة، ولا تدعه يغادر العالم الذي بناه الآخرون على أنقاض عالمه القديم بنزواتهم المبتذلة» (ص ١٠٤).

يعبّر خليل عن منظور الرواية، أو عن رؤية الراوي الكاتب. فـ «المركب» رواية تحكي عن حاضر موضوع في علاقة مع ماضٍ مغيّب. وعلى حدّ هذه العلاقة تبرز مجموعة من المشاعر تعاني منها الجماعة التي قبلت بدخول المؤسسة وركوب موجتها للعبور إلى جزيرة أمّ الخنازير.

الماضي، كما يبدو في الرواية، كان زمناً لعيش أفضل. وهو، أي الماضي، له في الرواية معادل الطبيعة والحزب، أو الفكر الاشتراكي، والإبداع. أمّا الحاضر فله، في الرواية طبعاً، معادل المدينة والفردية والعجز والتقليد أو الانبهار بالحضارة البلاستيكيّة، والاشتراكية المطعونة من أصحابها.

تكشف الرواية، وهذه غايتها، عن المآل الذي وصلت إليه الجماعة بدخولها المؤسّسة الكبيرة، أو بوقوفها إلى جانب حكم المرحلة. لقد رغبت في المغنم حين جاءت إلى الضفّة لتركب المركب وتلحق بالمسافرين إلى الجزيرة التي تعقد فيها صفقات الحظ والتسويق المادّي والأخلاقي، لكنها باءت بالخيبة.

وإذ يتفاوت أفراد الشلّة في علاقتهم بالماضي تفاوت علاقتهم بالمركب، أو تفاوت حماسهم للقيام بالسفرة، وإذ يشير هذا التفاوت إلى مستويات اجتماعية عدّة ينتمي إليها هؤلاء الأفراد، فإن «خليل» يبرز في هذه التركيبة من المثقّفين الأقل رغبة في السفرة، والأكثر ارتباطاً بالماضي، بما يعنيه هذا الماضي من مكان جغرافي ـ اجتماعي هو الريف ببراءته وعذريّته وصفائه، والذي كان يشكّل عالم خليل وموضوعه وسرّ إبداعه. كأنه بذلك، وبملازمة الشيخ نعمة له ملازمة الجيرة والتقارب في السكن والعيش، رمز للمثقّف الحقيقي، أو تعبير عنه.

هكذا، وفي إطار الحاضر المزروع بالألغام، كما تقول الرواية، وفي جو المرحلة المتخبّطة بمأزقها، ينفتح عالم الرواية، لا على المستقبل، بل على ماضٍ له. ويأتي هذا الانفتاح بمثابة عودة:

تأتي سهام إلى خليل لتقول له:

«أنا بصدد البحث عن الأعمال المشتّتة (وربّما خجلت أن تقول: المنسيّة) للذين خرجوا إلى الشارع، إلى الشعب ليرسموا جوانب من حياته. لنقيم معرضاً بعد ذلك» (ص ١٩٤).

تقول سهام: «المشتَّتة»، لكن الراوي يتدخّل ليقول: «المنسيّة». كأن «سهام» تخجل، في نظر الراوي، أن تكون ذاكرة هذا الماضي، أو الداعية للعودة إليه، فتقول «المشتّتة» ليبقى كلامها موحياً بأنه كلام عن الحاضر.

تأتي سهام إذن لتستعين بواحد من جماعة المثقّفين، هو الفنّان ولا أحد سواه. وسهام المرأة تأتي لتوقظ الماضي وتجمع الأعمال المشتّتة.

كأنها تجمع الشمل، شمل الذين خرجوا إلى الشارع، إلى الشعب، ليعبِّروا عن حياته. وإذ يصمت خليل، ربّما مفكّراً في حاضره، وفي عجزه، تقول سهام:

«على الأقل فيما يخص أعمالك الأولى» (ص ١٩٥).

ثمّ تؤكِّد لترفع عن خليل استغرابه:

«نعم، أعمالك، هل تتخلّى عنها؟».

فيجيب خليل:

«ومن يتخلَّى عن ماضيه» (ص ١٩٥).

كأن العلاقة بالماضي تأبى، في الرواية، أن تقف عند حدود التذكّر والحنين والرغبة في كتابة المذكرات (الشيخ نعمة)، فتتحوَّل إلى خطوة في الحاضر، لها في السياق السرديّ معنى الاستئناف.

ومن الفن، من علاقة الفن بالشعب، ترتسم هذه الخطوة الأولى، ومن ماضي خليل الفنَّان، تبدأ العودة للعمل.

ولئن كانت سهام، بما يمكن أن ترمز إليه كأنثى من خصوبة وولادة وتجدّد، هي التي بادرت، فإن «خليل»، بما يمكن أن يرمز إليه الإبداع من حرية وصدق وأصالة، كان النافذة، أو الفاصلة في مسار زمن بغداد.

سهام وخليل هما، بما يرمزان إليه، اللذان ثقبا جدار المرحلة، معهما لاحت صورة مركب آخر به يكون العبور إلى الشعب.

مجرّد صورة هو المركب الآخر. صورة عابرة حملتها نهاية الرواية. هكذا تغادر سهام «خليل» وتبقى مبادرتها مجرَّد قول معلّق على لسانها، وتبقى مسألة الخروج إلى الشعب مجرَّد ومضة من كلام متروكة، ربّما لرواية أخرى.

لكن الكاتب الذي كان يعيش في منفاه رحل تاركاً الحكاية عند حدود الحاضر الذي روى عنه. مات غائب طعمة فرمان بعد «المركب»، كأنه بموته هذا ترك زمن ما يحكي عنه لرواية يرويها الآخرون، أو يصوغها أبناء هذا الشعب الذي أرادت سهام أن يخرج إليهم خليل.

ترك الكاتب الحكاية، ربّما للعائدين ذات يوم من منفاهم، أو للذين يقفون على الضفّة الأخرى. ترك لهم متابعة الحوار مع عالم شرَّع الأبواب واسعة على مأزقه، وصار أكبر من زمن بغداد.

بيروت



قصّة قصيرة

تلك الدقائق

الدكتور هاني الراهب

إلى هشام شرابي

ها هنا منعزل عميق، تصفر الرياح فيه، وتصير الصحراء غيوماً. أجلس وراء نافذة سميكة الزجاج. عيناي تعبران إلى الرمال الطائرة، حيث الأرض الوطيئة تهبّ بوجه السماء، وإلى مشهد مماثل إلى حدٍّ بعيد هو حياة بعثرها الزمن في فضائه.

كانت أمّي تقول: الأرض الوطيئة تشرب ماءها وماء غيرها. أعرف منذ صغري أنّي أرض وطيئة. لكنني، الآن وقد رميت وراء ظهري نصف قرن من الزمن، لا أذكر أني شربت يوماً سوى ماء روحي. كل الأراضي كانت فوقي، ومياهها أيضاً.

هناك أناس يخلقون هكذا. يكبرون، ويصيرون وزراء أو علماء أو رؤساء شركات أو صحفيّين كباراً. وهم هكذا: الأراضي فوقهم ومياهها أيضاً. وطول عمرهم تمتلكهم قناعة ما بأنهم ليسوا ممّن تحوّل الحياة مجرى أنهارها لتصبّ في أرضهم.

شيء قريب من هذا الكلام قلته لسهير يوم التقينا أوّل مرّة قبل ثلاثة وعشرين عاماً. دقائق قليلة أمضتها واقفة في منتدى النقابة، لكننا فوراً وبلا مقدّمات اشتبكنا في نقاش مقتضب مازح عن التواضع. قلت لها إن كل ماء ينزل من فوقٍ إلى تحتٍ سيحمل معه نفسيّة التنازل. قلت إن الماء الذي يعطي تفضّلاً لا يروي غليلاً.

طبعاً، تبدأ المشكلة عندما تبدأ أنت فتحسّ بحاجتك إلى جرعة من ماء الآخرين. وهذه أيضاً خلقت معي منذ البداية. هذه الحاجة القويّة الهادئة التي تمسك بألوانها الكثيرة وترشّها أمام عينيك على الأوقات والأمكنة. حقّاً إن الناس كلّهم يخلقون هكذا. الفرق هو في نوع إحساسهم بالحاجة إلى جرعة الماء.

في عشريناتي كنت أشكو بين لحظة وعي وأخرى من جرحي الداخلي الدائم الذي سببه أني خلقت وأرضي وطيئة. بنصف وعي، وبجهد كامل، سعيت للحلّ الوحيد: أن أرفع أرضي فأجعلها تبدو عالية كأراضي الآخرين. وكان لا بدّ في أول دربي إلى أن أصير طبيباً لامعاً من أن أُخفي كل ما يشي بموقع أرضي في الجيولوجيا البشريّة.

فماذا كانت النتيجة؟

كانت أن هذا المخلوق الخائف باستمرار، الذي يرى الخيبة طبيعة في الأشياء، والعطش ناموس الحياة ـ هذا المخلوق الذي هو أنا، اكتسب بين أقرانه سمعة الانعزال والصرامة، وما هو أسوأ بكثير: سمعة الاكتفاء الذاتي في كل ما يتعلّق بالمشاعر والمحبّات والفرح. اكتفاء هو في الحقيقة نوع من قناعة لا يملكها إلّا المتواضعون.

هكذا قالت سهير عندما خاطبتني بجدّيّة أوّل مرّة: «خذ بالك! تواضعك هذا يمكن أن أراه أنا كبرياء!»

تصوّروا! كبرياء؟.

أتراها لم تلاحظ يومها، وغسان يعرّف أحدنا بالآخر، كيف اضطربت في نهوضي فأوشكت أن أقع، وكيف سقطتْ أوراقي عن «التربيزة» وسيجارتي عن المنفضة؟ حتى بنطلوني، خشيت عليه فأسرعت أشدّ عليه بمرفقيَّ ليثبت على خاصرتيّ المنكمشتين، متظاهراً أنني أستعيد توازني.

يومها كنت قد بدأت صعودي. كنت في السابعة والعشرين. كل ما يهمّني ما يزال أمامي. لا شيء على الإطلاق مرميّ وراء ظهري. عندما أحمل السيجارة بين إصبعيَّ الوسطى والسبابة، أو عندما أنفض رمادها في المنفضة، يروح عالم بأكمله يمور ويتوهّج بين عينيّ والدخان.

إلّا أن مشاعر العشق لا تعبأ كثيراً بإيقاعات الحياة. أنا خلقت هكذا. لحظة تصافح عيناي وجهاً حبيباً، لحظة يطلّ الجمال بقوّته وعلوّه، أتذكّر أرضي الوطيئة، يشتدّ عليّ الحب والجمال، بما فيهما من قوّة وأسر، فألتفت شطر أرضي باحثاً فيها عن المياه. لكنني عندما ألتقي بغسّان في النقابة، أو بسليم حول طاولة النرد، أجدني في سباق محموم للمسافات الفوقيّة.

عندما التقيت بسهير أوّل مرّة خَفَتَ ذلك العنفوان وانسحب منّي...

ماذا بحقّ هذه السماء العكرة الصافرة جعلني أتذكّرها؟ وكيف

يمكن أن أطيق مشهداً يتيماً غابراً، مدّته ست دقائق أو سبع، صار وراء ظهري منذ ثلاثة وعشرين عاماً؟ أصلاً، هي من أية مدينة جاءت؟ من أيّة بلاد؟ من هي؟ من هم أهلها وأصدقاؤها؟ ومن هو صفوان هذا الذي أخذ من حديثها نصفه فبدا وكأنّه ليس زوجاً وحسب وإنما إلّه؟

وأنا؟ ماذا أردت منها؟ امرأة بهذه العذوبة المهلكة، جمال بهذا الجبروت، حضور بهذا الطغيان. . . كيف بوسع سنجاب أن يواجه حدأة؟ ما إن أطلّت حتى أحسست بأرضي الوطيئة. انكمشت على ترابها الرسوبي وجعلت أوراقي ترساً. كانت هناك مسافة عشرة أمتار تقريباً بين المنتدى والزاوية التي انتبذتها طلباً للعزلة. رأيتها تقبل، تقبل. . أحسست بها، تقبل، موجة بعد موجة، أمواجاً، تقبل على الهدا. . وأنا أتجمّع، أتجمّع، داخل روعي، حتى صاح غسّان: «غير معقول أنك لم تتأثّر بجمال سهير! قم يا عزيزي سلّم عليها!»

عرفت أن غسّاناً يريدها. وعرفت أن وجهها المشرق وابتسامتها التي لم تتعب، إنّما هما تعبير عن غبطتها بالبلسم الذي يقدّمه لنرجسيّتها.

نهضتُ. نهض جسمي، لكن كل شيء آخر سقط: ««التربيزة»»، الأوراق، الكتاب، فنجان القهوة، السيجارة، وطبعاً: لغتي وجناني وصعودي وعنفواني، وكانت هي قد مدّت أصابعها الطويلة المليئة للسلام.

قال غسّان غامزاً: «ترين يا سهير كم هو متواضع الدكتور هشام.»

قالت هي لي: «متواضع، هذا شيء حلو. لكن لا تخلّه يعني أنك منعزل عن الناس.»

وقفنا هكذا ثواني ليست كثيرة. يدانا متشابكتان في فعل المصافحة. ذراعها المنسابة العارية، تدخلها صبوتي في فعل المصافحة. كتفاها أمام كتفيّ. صدرها أمام صدري. عيناها عالم وعيناي ارتحال. وابتسامتها أمام. . كيف كان تعبير وجهي في تلك الثواني قبل ثلاثة وعشرين عاماً؟ كيف كان وجهي؟ كم بقي من ذلك الوجه الآن؟ وشعرها بستان من السحب الشفقيّة أمام تراب كالبحر يترقّب المطر. وقامتها. . كيف كانت قامتها؟ ليس بوسعك أبداً أن ترى زوبعة ترفعها روائح التراب والمطر ولا عنف فيها.

لماذا الوصف؟ لكل امرأة شكل يثير إحساساً ما في الرجل. يغيب الشكل فيغيب الإحساس. انتهينا. الأهمّ كان هي، هي بالذات، هذه الكائن، هذه الكيان، تلك اللغة التي انكتبت بحبر سرّيّ على ابتسامتها الدائمة وعينيها القارّيّتين. أعتقد أنه في تلك الثواني (كم كانت يا ترى؟ ربع دقيقة؟ نصف دقيقة؟) التي مضت علينا ونحن في فعل المصافحة تمّ أسرع تبادل للرسائل في بريد العالم.

ثم مضت. بعد ست دقائق أو سبع، مضت. بعد المصافحة وقفنا نحن الثلاثة نتحدّث. قلت لها إني بالطبع مغرور كبير، وإني ملك الكبرياء. وإني إذا لم أجد أحداً أتكبّر عليه تكبّرت على حالي. وبسبب كبريائي فهي لن تحلم يوماً ومهما كانت الظروف بأن تراني أدخل محراب جمالها لأتعبّد فيه. وقالت هي إن صفواناً يراها مسافرة زادها الخيال، ولذلك لا تملك محراباً يصلّي فيه. وشكراً لصفوان الذي لولاه لتشتّتت في العالم. إنه مرفأ روحها الهائمة. وقد أقام لأجل خيالها مزرعة شمال المدينة، وسوّرها بحيطان عالية من السرو والياسمين وزهر العسل لكي لا تتقمّص شخصية عباس بن فرناس. وإنه. . .

ثم قرّر غسّان أن الوقت المخصّص لكي تطلع سهير عليّ قد انتهى. دعاها للخروج. خرجا. لم تصافح هذه المرّة. لم تقف عيناها أمام عينيّ سوى ثوانٍ خاطفة. قالتا: وداعاً. وكان وداعهما ذا معنى توكيدي رهيب غير ما كانه وداع لسانها وشفتيها.

بقيت وحدي. طأطأت. أعدت «التربيزة» إلى وضعها السويّ، والأوراق والكتاب. للأمانة، ظللت أحلم. لقد أعدت ترتيب ما حولي لكي لا أتبدّد في الحلم، ولكي أظلّ محتفظاً بواقعي. لكنني عدت واستسلمت للحلم. في الحلم كلّ شيء يختلف، كلّ شيء يحلو ويعذُب، لأنك لست مطالباً فيه بالحقيقة. ظللت أحلم: وجهها هو الصور، وحبّها هو الأمنيات. لم تكن حاضرة، فلم أستهْوِلْ فكرة أن تحبّ امرأة مثلها رجلاً مثلي. ذهبت. تركت لي حبال خيالي على غاربها.

ثم أخذ الحلم حقّه فانكفأ، وعدت أنا إلى أرضي الوطيئة.

أين تتوارى تلك الصبوات التي يظنّها المرء ماضية وزائلة؟

ستّ سنوات مضت بعد تلك الدقائق الستّ. ليس فقط أني لم ألتق بسهير، بل ولم أسمع أحداً يقول عنها كلمة واحدة، ولا التقيت بأحد يعرفها. كنت أحسّ أنها موجودة حولي، في واحد من العوالم الشاسعة التي لا تلتقي ولكن تضمّها المدينة. وربّ صدفة سعيدة تهلّ وتجمعنا بكل سهولة: كتفاها أمام كتفيّ، صدرها أمام صدري، وجهها أمام وجهي، عيناها عالم وعيناي ارتحال. . .

بدلاً من الصدفة السعيدة، أخذت الصور تخبو وتضمحلّ ـ صور تلك الثواني وتلك الدقائق، ذلك الاضطراب الخفيف الخفيف ولكن الشبيه ببدايات هزّة أرضيّة. ذلك كله أمسى ظلالاً باهتة يراها الحنين أكثر مما تراها العين. وأخيراً اختفت بالمرّة. مثل هذا كثير، قلت لنفسي. إنه يحدث لكل رجل مع كل امرأة ذات نكهة خاصّة. وهي نتاج الصبوة لإنتاج شيء آخر.

وبعدئذ، من أنا لكي أتنطّع لغسّانها هذا وصفوانها ذاك؟

اختفت الصور أوائل الربيع. ورحت أتساءل: أين هي الآن تلك المرأة الجميلة التي اختفت حقّاً لأني ببساطة لم أصدّق أنها يمكن

أن توجد؟ وماذا قال كلٌّ منا للآخر في تلك الثواني المؤبّدة الجامحة؟

تلك اللغة اختفت أيضاً. ألم يقل أحد ما إن الزمن قَدَر، أو ممحاة؟

ثم عدت لا أتساءل. رحت أصعد في جوزاء الحياة. وبعد سنين صرت مواطناً خطيراً. صرت صديقاً لوزراء ومليونيريّة وضبّاط وأعيان وقوّادين. أسعدهم أن يبعثوا بزوجاتهم إلى عيادتي - زوجات كانت أجهزة أبدانهنّ وأعصاب أحواضهنّ عليلة بسبب أمراض أرواحهنّ.

لم أكترث كثيراً لأولئك النساء. حقيقةً، إن خطورتي المكتسبة كانت عبئاً على قلبي. لذلك جعلت عيادتي مفتوحة لأبناء الأراضي المنخفضة كلّ الوقت، وبأيّ أجر أمكنهم أن يدفعوه - ليس لأي موقف إنسانيّ وإنما رأفة بنفسي.

لكن قصّتي مع هؤلاء النساء غريبة حقّاً. وقد بدأت منذ بداية ممارستي لتخصّصي قبل سنتين، يوم جاءتني زوجة مسؤول خطير إلى العيادة. كانت جميلة كالعادة في هؤلاء الزوجات، وشهيّة على غير العادة. ولم تكن قد تلظلظت بعد بحيث تحمل معها أينما تحرّكت عشرين كيلوغراماً زيادة وزن. لكن لباقتها الاجتماعيّة المطلقة جعلتها تبدو مثل تمثال من الكلس، قالت لي: «افحصني يا دكتور، أنا تصيبني نوبات أعضّ فيها ذراعي وأضرب الحائط حتى أهدمه.»

فحصتها مثنى وثلاث. ثم قلت لها: «أعطيني الأمان من زوجك، حتى أصف لك الدواء الناجع.»

ابتسمت بدلال خفيف وغبطة: «عليك الأمان.»

قلت لها: «الحقيقة يا مدام، دواؤك موجود في صيدلية اسمها: الشوارع. تمشّيْ في الشوارع. كلي قُمع بوظة وأنت ماشية. وتخفّفي من هؤلاء المرافقين الثلاثة الذين يحتلّون مقاعد صالة الانتظار. روحي إلى سوق الخضار، مثلاً. إلى سوق البالة. يعني!»

من العيادة كنت أخرج إلى الشوارع، لأطبّق العلاج على نفسي. ومن هناك أصل إلى مكتبي في النقابة. أغلق الباب ورائي وأسترخي بجوار النافذة المطلّة على الحديقة العامّة. بعض الناس يكتسبون عافية نفسيّة مدهشة عندما يصيرون مواطنين خطيرين. وبعضهم تتلبّسهم الكآبة والاستهزاء. وأنا من النوع الثاني. كنت قد بتّ أعرف أن هؤلاء الذين أرضهم فوق، مثل زوج تلك السيّدة الخطير، لا يفعلون شيئاً سوى حفر الآبار في أرضنا، نحن الذين نكره أن نصطرع مع الآخرين على الماء.

وهكذا فبعد ستّ سنين رأيت سهير مرّة ثانية. في الوقت نفسه من النهار، تقريباً وفي المكان نفسه. لكن «التربيزة» لم تقع هذه المرّة، ولا الأوراق والكتب وفنجان القهوة والسيجارة. ولا صينيّة الشطائر والعصير التي كنت أحملها من مطبخ المنتدى إلى إحدى الطاولات.

قالت: «كنت أقول لغسّان إنك لن تتذكّرني بعد ستّ سنوات وشهرين. الإنسان ينسى ألف حادث من هذا النوع. لأن لقاءنا يومها كان بشقّ النفس قطرتين أو ثلاثاً في بحر حياتك...»

وقال غسّان: «وأنا خالفتها الرأي طبعاً. إعطاء قطرات ماء هو العطاء. هذا التفضّل والتنازل من الجمال هو أروع ما تجود به الطبيعة. هذه العلياء، دنت منك أنت، ولو ببضع قطرات! شيء رائع!»

كان غسّان ما يزال يريدها. إنه لشيء يثير الإشفاق. غير أنه مع ذلك يثير مثقالاً من الإعجاب - هذا التشبّث العنيد المديد طوال ست سنوات بالوصول إلى امرأة مستحيلة!

كيف تصافحنا هذه المرّة؟ أغلب الظنّ أن كل شيء قد تكرّر: يدها في يدي، كتفاها أمام كتفيّ، صدرها أمام صدري، وجهها أمام وجهي... وتدويرتا كتفيها أقرب قليلاً إلى الأمام، كأن يدين قويّتين تشدّان عليهما برفق... وغزارة غير معقولة في الكلام:

«ألا ترى «غسّان» رائعاً وعظيماً؟ أنا أهنّئ زوجته عليه. إذا لم يكن معك وقت لاستقبالنا...»

«...».

«فأنا جئت أبلغك أن «صفوان» يحبّ أن يزورك. يتمنّى كثيراً أن يتعرّف عليك. أنا قلت لصفوان: لا أظنّ الدكتور هشام يحبّ صيد الطيور، فلا تتعب نفسك بدعوته إلى المزرعة. لكن «صفوان» هو «صفوان». لا يحبّ أن ينقص شيء من حياته...»

«...»

«يريد أن يتعرّف عليك، يعني سيتعرّف عليك. حتى ولو لم تحبّ صيد الطيور. صفوان وغسّان. أنا عندي حلّ وسط.. يحملان بارودتيهما...»

«أنا عندي مكتب في النقابة، وعندي بيت، وأهلاً...»

«أنا قلت لك يا غسّان، أما قلت لك؟ قلت لك: خذ بالك! التواضع يمكن أن يكون كبرياء. طيّب، دكتور هشام! يمكن يسعدنا الحظّ، أنا وصفوان، ونشوفك في المستقبل...»

توقّفت تماماً عن الكلام. طول الوقت كانت تبتسم، ولكن دون أن تبين أسنانها إلّا لأجل الكلام. بدت أقلّ جمالاً، وأكثر إنسانيّة ومحبّة. مدّت أصابعها الطويلة للوداع. اختفت - مرّة أخرى.

لبثت جامداً برهة. ثم انتبهت إلى أن كل من في المنتدى مسلّط نظرته عليّ، ولا بدّ. كان يجب أن أتظاهر بتفكير عميق، لا أثر فيه للانفعال. مشيت بصينيّتي إلى طاولة نائية وحافظت على انشغالي الهادئ. كان ضرورياً أيضاً أن آكل شطائري وأشرب عصيري لكي أبعد الشبهة عن وجهي.

ماذا حدث لي في تلك الظهيرة؟ ماذا حدث لي في ذلك اليوم؟ طبعاً، لم تقف اللقمة في حلقي، ولم يستعص عليّ شرب العصير. بالعكس. رأيتني أقبل على طعامي بنهم علّه يريحني من أحاسيس الذلّ والصغار التي هبطت على جوانحي.

بعدها عدت إلى البيت وبقيت هناك. لأول مرّة منذ سبعة وعشرين شهراً لا أذهب مساء إلى عيادتي. كان تراب أرضي الوطيئة يدوّم وينتفض في الفضاء مثلما ينتفض هذا الرمل أمامي الآن.

ستّ سنوات أيها الإنسان، ولم تعرف أنك أحببتها! كيف؟ أين هدي قلبك؟ ماذا يهمّ، أكان وقتكما دقائق أو عصوراً؟ إذا لم تعنِ لك نبضات القلب شيئاً، وأنت الطبيب، أفلم ينبض وجدانك بشيء له معنى؟ قبل ست سنوات قلت لنفسك: مثل هذا كثير؛ فهل حدث لك مرّة أخرى؟

ضربت قبضتي على الطاولة. نهضت نصف نهوض، واستندت على راحتيّ. أنا لست ممّن يتحمّلون التأنيب الذاتي، فأنا أساساً على القاع، ولا مكان أتراجع إليه أثناء الندم. ولست نبياً لأعي أن ستّ دقائق يمكن أن تكون الحياة.

أمضيت النهار التالي خارج نفسي. رأيتني أكره نفسي وأبعد عنها. في العيادة، كما في النقابة. وبعد أن أتيت على شطائري وعصيري، رأيت أن المكتب خير لراحة عقلي من البيت. قرب باب المكتب رأيتها، عند أعلى الدرج ـ بعيدة عن الباب بما يكفي للاعتقاد بأنها تنتظر غسّاناً مثلاً، أو صفواناً، ربما، أو أي إنسان سواي، وقريبة منه بحيث لا يصعب عليها الدخول إذا دعوتها.

ابتسمت، وافترّت شفتاها، وبانت أسنانها. أمالت رأسها إلى اليمين كبنت تشيطن، دون أن تفقد ملامحها تعبير الانتظار ذاك.

وقفت أمام بابي مبتسماً بكرم ضيافة. كان لا بدّ من شيء من الغربة، وربما اللامبالاة أيضاً، فكل ما أقضّ مضجعي أمس قد يكون غائباً تماماً عن قدراتها. فتحت الباب، وأبقيت يدي ممدودة تجاهه تدعوها إلى الدخول.

أقبلت. الابتسامة نفسها. الوجه والصدر والكتفان والأنف ـ تنساب وتستدير حتى يصير الظهر أمامي. «ما دمت لا تحبّ صيد العصافير!» قالت تفسّر لي سبب اطمئنانها إلى الدخول.

«هذا لا يعني أني لا أحبّ العصافير ذاتها».

«أنا أحبّ تشيخوف وشقيقاته، الثلاث. أنت مثله أديب وطبيب يا ترى؟ يجب أن أصفها وهي تدخل، وهي تجلس على الكنبة الجلديّة السوداء. فمثل هذا الكيان فرح وحلم، حتى للذين يرونه عبر الكلمات. لكنّي لن أفعل. سيجعلني الوصف مثل هذا الرمل العاصف في الفضاء. ليس لأنها فيها جمال الآلهة، وإنما لأنها كانت إلاهة للحب. أنا لم أجرؤ يومها حتى أن أبعث بنظرتي إليها. ولهذا التفتّ إلى الهاتف المحلّي، وبمرح صاحب طلبت من عم عبده فنجاني قهوة على الريحة.

«افترضت أنك تحبّينها على الريحة» قلت وأنا ما أزال لا أراها. وكنت آمناً في تلك اللحظة لقد جلست وراء طاولتي.

لم تردّ هي، ظلّت ابتسامتها ستارة. نهضت إلى الشباك ونظرت منه إلى حديقة أبي العلاء. أنا لم أنهض. ما إن أدارت ظهرها حتى ارتحلت في قامتها وأسلمت نفسي لإيمان شبه دينيّ بأنّني أحبّها. ورحت أتقطّر ابتهالاً لوجودها.

التفتت وقد كبرت ابتسامتها. حتى أسنانها انفرجت. لكنها كانت ابتسامة مودّعة. «هشام» قالت، فصرت عموداً من البرق. «لا تسأل ولا نصف ربع سؤال. اشرب عني فنجان قهوتي ـ بكل محبّة. أنا ماشية.»

لوّحت بأصابعها أمام ابتسامتها، وخرجت.

أما كان يمكن أن تنتهي القصّة يومها؟

لماذا عدت في اليوم التالي أيتّها النجمة المسافرة؟ لماذا عدت؟ وبالطريقة نفسها؟ وجلست على الكنبة السوداء: «أين فنجان قهوتي؟ كنت عارفة أنك ستشربه. طبعاً. الأرض الوطيئة تشرب قهوتها وقهوة غيرها. تعرف؟ لو تركته هنا على الطاولة، وغطّيته بالصحفة، حتى اليوم، كنت شربته.»

كانت لغتك مازحة، لكن صوتك ووجهك أيضاً، ألبساها مسحة من الحزن ـ لا بل من التعب، بل ربّما من الحزن والتعب معاً. كأنك لم تنامي نوماً كافياً الليلة الفائتة، مثلاً. أو كأنك أضعت مسوّدة قصيدة...

كنت تقولين: «صفوان يسلّم عليك ويقول لك إنك واحد يا لطيف اللطف ما أبخلك. خفت أن تقبل دعوته فتضطرّ إلى دعوتنا بالمقابل. لكنه متنازل عن دعوتك لنا يقول لك.»

رفعت اللغة المخاتلة رأسها من جديد. وإذن فصفوان يعرف أنك هنا. وإذن فزيارتك عاديّة تماماً، وعليّ ألّا أستنبط منها ما هو زائد عن ذلك. وكل هذا الحديث المستمرّ عنه يعني أنه لم يتزحزح عن مركز العرش.

تداعت دقائق الزيارة الثالثة.

في اليوم كنت أنتظر مجيئك متوتّراً. وقد جئت. كان فنجانا القهوة جاهزين، مغطّيين بصحفتيهما. دخولك هو نفسه. نسيم قامتك نفسه. وابتسامتك. ومزيد من الألفة والارتباط في عينيك المطمئنّتين. هذه المرّة بادرتك أنا بالكلام: «هل جئت بصفوان معك؟ أم جئت وحدك؟»

ابتسمت ووجهك بوجه فنجان القهوة ويدك تهمّ بتناوله. قلت

بهدوء متعابث: «صفوان ليس أبداً معي يا عزيزي هشام. أنت تعرف. لا أحد مع أحد.»

ثمّ نظرتِ إليّ بشيء من الارتياح والجمود. توقّفت حركة يدك المقتربة بالفنجان من شفتيك. أيقنت أنك قلت أكثر مما ينبغي فحاولت الاستدراك، وطلب وجهك مني أن تكون الكلمات فاتت مسمعي.

لكنها لم تكن فاتت مسمعي. بدأت ترشفين القهوة بصمت، وتنظرين باتجاه النافذة. ثم وضعت الفنجان على التربيزة ونهضت نحو النافذة. نظرت إلى ذلك الفضاء.

كنت متّكئاً بمرفقيّ على الطاولة، شابكاً أصابعي أمام فمي الأبكم. مرّة أخرى أطلّت قامتك هناك. أنا لا قدرة لي. لا أتحملّ. أحبّ ماء المطر، لكن السيول تخنقني.

نهضت من مكتبي. أغلقت باب الغرفة وأقفلت مزلاجه. وجئت إليك. لم تلتفتي. صار كتفي وراء كتفك، وصدري وراء ظهرك، وفمي وراء شعرك. التفتّ. مددت ذراعيك ببطء فوق ذراعي، وببطء أغمضتِ عينيك، ثم ألصقتِ خدّك بخدّي.

عرّشت يداي على قامتك. هممت أبعدك عن الشبّاك، لئلاّ يراك أحد في الحديقة، فرفضت قامتك أن تتحرّك. وصرنا، نحن الاثنين، واحداً أمام الفضاء.

انتظرتك في اليوم الخامس؛ وجئت. كان انتظاراً فظيعاً. لأنك عندما ابتعدت عن النافذة وخرجت، خرج معك كل شيء. رحت أستعيد ما حدث كما لو أنه حدث لشخص آخر غيري. وكلما أكّد عقلي أنه حدث لي بالذات، هبطت عليّ مسحة من البله والسكون. كأنّ بركة استردّت ركودها بعد أن خلخلته حصاة طائشة. طول ذلك النهار، ومدى ذلك الليل، وأنا أقول لنفسي: مستحيل! أَوَلكَ حقّاً هذه السطوة على النساء يا سيّد هشام؟ هذه العلياء - كما يسمّيها غسّان - أنزلت قدميها الحافيتين على أرضك.

كان في روحي نشيج، وصرخة تطلب توكيداً. لا شك أن تينك الهالتين من الحب والجمال قد انعقدتا فوق رأسنا لأن هناك غلطاً وقع وأخلّ بنظام الطبيعة. كان بوسعك أن تختفي فأنت اختفيت من قبل. وكان بوسعي أن أقول: مثل هذا يحدث كثيراً؛ وأصعد إلى الأعلى خلال ست سنوات جديدة. ففي هذا الزمن، من يسعه أن يصدّق شيئاً أو يثق بشيء؟

لكنك جئت. بالطريقة نفسها. وجلست على الكنبة السوداء. فتحت جزدانك الشاسع وأخرجت منه جسماً غريباً، فيما أنت تقولين: «اليوم، أنا سأسقيك من قهوتي. عملت لنا نحن الاثنين قهوة خاصّة. قهوة سنشرب منها على طول.»

راحتاك رفعتا بتؤدة الجسم الغريب أمام عينيّ. وعيناك عبثتا بفهمي. أية شجرة حملت هذه التفّاحة الفلكية؟ وكيف تلوّنت بهذه الظلال العجيبة المحكمة؟!

لم تكن تفّاحة. كانت حجماً من الورق المقوّى الصقيل. وبلا ريب فإن مصنعاً خاصّاً قد أنشىء لصياغتها.

على تلك الألوان التفاحيّة المتدرّجة رأيت صياغة أخرى. كتابة بخط اليد. أجل. على سطح التفاحة الإهليلجيّ الشبيه بالكرة الأرضيّة، رأيت حروفاً، بالخط الكوفي أو ما يشبهه.

تناولت التفّاحة من يديك وقد انتقل اهتمامي بالكامل من اللون والحجم إلى اللغة. كانت الكتابة تدور على التفّاحة الكرة، وترسم ستة مدارات من اللغة وخطاً استوائياً واحداً، تبدأ من مكان ما مثل غرينلاند وتنتهي في أنتارتيكا. إنني أتذكّر تلك الكلمات - إن لم يكن بالحرف فبالمعنى المؤكّد. لقد كتبتها على التفّاحة لكي تنقش بعد القراءة على الذاكرة:

> يحدث الزلزال عندما يعجز الماء عن أن يخرج من جوف الأرض - يحدث عندما تكون الأرض كتيمة أو عندما تطوّقها أراضٍ كتيمة - فلا هواء يدخل إليها ولا ماء يخرج منها. هناك أرض مفتّتة التراب مفردة الذرّات - حاصرتها الأراضي الكتيمة - لا تشرب ولا تسقي - حاصرتها الأراضي الجسيمة.. الخطيرة.. والمزارع - نهر يحبّ أن يدخل إلى ترابي - يمدّ جداوله وتيّاراته ولا يستطيع - ما بال الزلزال لا يحدث - قلت لأرضي اعملي انزياحاً - ليس ضرورياً أن تنبثقي إلى الأعلى لتتنفّسي وتدفقي مياهك - انزاحي من هنا - انزاحت - اخترقت صخوراً صمّاء وحواجز شائكة كانت تطوق إحدى جهاتها الثماني - نعم - خرجت إلى فضاء جوفيّ جديد - هناك انعقدت غيومي فوق رأسي وانعقد معها عشرون قوس قزح - مع ذلك لم أستطع أن أمطر سوى قطرات قليلة من هذه الغيوم التي تعجّ هالاتها في فضائي - قطرات - لا أكثر - يتمنّى غيرك لو نزل عليه معشارها - وأنا تمنّيت منذ ذلك اليوم الرغيد لو أنها تكون فاتحة الغيث - عرفت أنه الحب منذ اليوم البعيد - عرفت أنه لا مفرّ منه - مهما كابرت - هذه خلجات لا تخفى على الروح - أتيت كفاتحة للعذاب وفاتحة للأغاني - أتيت ولا أعرف الآن من أين أعرف أنك كنت معي كلّ آن...

لأول مرّة نتبادل نظرة مباشرة لا التواء فيها. كانت نوعاً من التوقيع بالأعين على اعتراف متبادل. وإذن فهذه الدقائق غلبت ستّ سنين. وقبلة البارحة لم تكن فورة في الجسد وانتهينا، وإنما فورة في الروح.

كنّا سعيدَيْن. وكنّا حزينَيْن أيضاً. وخائفَيْن قليلاً. ومتعبَيْن. كأننا مشينا ستّ سنوات، تهنا، أو كأنّنا عطشنا ستّ سنوات ولم نشرب الماء إلاّ خلال دقائق. يا للفزع!

قلت لها بوجل مستتر: «من الآن فصاعداً سنبقى معاً.» لم أجرؤ

على الكلام الكبير ولا على المواثيق الكبيرة. طَوال الوقت رحت أنظر إليها وفي نفسي تدور ناعورة سؤال مستحيل أهو حقّاً الحب؟ هذه المدارات الستّة على التفّاحة، إذا امتلأت بهذا الحب كله وهذه اللغة، أيظلّ خط الاستواء مستوياً؟ قلت لها: «مثل هذا لا يحدث إلّا مرّة واحدة في العمر.» وقلت لنفسي: لماذا لا يكون الذي في قلبي واحداً من أسماء الحب؟

كانت سهير ما تزال تبتسم. هي لم تتوقّف عن الابتسام. وأسنانها الصغيرة النضيدة تلمع في العتمة. «أعطني التفّاحة»، قالت، ومدّت يدها فأخذتها.

«ظننت أنها ستبقى معي،» قلت بنبرة مالك متسامح محبّ، وقد بدأت أحسّ بالتعب.

كانت قد وضعتها في الجزدان الشاسع. هزّت رأسها بتشيطن هادئ: «هذه تفّاحتي!»

لم أحتجّ. لم أطلب إليها أن تبقى، ما دام فراقنا سيكون من الآن فصاعداً هو الاستثناء ولقاؤنا هو القاعدة، فلتمضِ قليلاً إلى العالم الذي خرجت منه.

نهضت. علّقت جزدانها بكتفها ومدّت أصابعها الطويلة للوداع: «المفروض أن أكون في البيت من نصف ساعة.»

«ولكن أنت لم تقعدي هنا نصف ساعة! إنما أملي في لقائنا القادم.»

أحسست أنني أغرق وأطير: هذا كله، كله، حدث لي. وهو فيضان. هذه الأمومة الأرضيّة.. هذه القامة الربّانيّة.. هذا النهر... كان أرحم ما يمكن أن تفعله هو أن تغيب بسرعة لكي أعود إلى شيء من الواقع. لقد تطلّب الانتقال الصاعق من الخلاء إلى الامتلاء قوّة لم أمتلكها.

تصافحنا واقفين وبلا حراك، دخلنا في دارة المصافحة. صرنا فقط تينك الراحتين اللتين تتلاصقان وتتشدّان. وأيضاً ابتسامة عميقة تجدّد الاعتراف وتكتب عهداً.

كان اليوم السادس يوم جمعة.

انتظرتها اليوم السابع. انتظرت وظللت أنتظر. أنتظرتها الأسبوع السابع. والسنة السابعة...

رأيت غسّان في السنة الأولى ـ وحده. عاتبني عتاباً شديداً: «أنت غير معقول أبداً. صفوان يطلب صحبتك. وفي أي وقت، بيته مفتوح لك. اليوم، وبعد سنة.»

علمت على الأقل أنها في المدينة ـ في واحد من عوالم المدينة.

ثمّ لم أرَ «غسّان» بعد ذلك. وقيل لي إنه استقرّ في مدينة أخرى. وبعدها أخذت الصور تخبو وتضمحلّ. مثل هذا ليس كثيراً، قلت لنفسي. لكنه يحدث ثمّ يغيب. ما دامت لم تعد، فتلك الدقائق التي جمعتنا كانت نزوة إيطالية. هل أصدِّق الدقائق وأكذِّب السنين؟

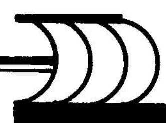
بدأت الصور تتشظّى. وأهمّ من هذا: بدأ الاعتراف يتشظّى. والعهد. كانت ضربات الغضب والقهر أقوى من رنين الاعتراف والعهد. وأيضاً ضربات الاستخفاف واللامبالاة. وأقوى منها كانت ضربات الحياة اليومية، بل حبالها التي تلتفّ وتلتفّ.

أيوجد يا ترى في هذا العالم ناس يقولون للحياة اليوميّة: قفي! ويتركون كل شيء ويندفعون لاسترداد بضع دقائق؟ أنا لم أقف ولم أستوقف ولم أفعل شيئاً. حتى إنني لم أعد أنتظر. بعد ذلك اليوم الخامس، مضى سبعة عشر عاماً ومضى الانتظار. أنا أعرف منذ زمن بعيد أن الحياة لا تحوّل مجرى أنهارها لتصبّ في أرضي.

سهير يا ساحرة، أين أنت الآن؟ تحت أيّة غيمة مشيت، أيّة شمس ونجوم؟ تحت أيّ مطر وأيّ برق ورعد؟ أأنت ما زلت على قيد الحياة يا ترى؟ من أيّ نبع تشربين ومن أيّ خبز تأكلين؟ فوق أيّ شارع تمشين وأيّ عشب وأيّ تراب وماء؟ أمام أيّ كتف تقفين، وأيّ جدار وأيّ فضاء؟

الكويت





المثقّف الانتهازي والمثقّف الهروبي في رواية التجربة الناصريّة

الدكتور سماح ادريس

الصفحات التالية جزءٌ من فصل بعنوان «المثقّفون السياسيّون: خصائصهم وعلائقهم بالسلطة في الرواية» ـ وهو الفصل الثاني من كتاب جديد يصدره الدكتور سماح ادريس عن «دار الآداب» الشهر القادم بعنوان **المثقّف العربي والسلطة ـ بحث في رواية التجربة الناصريّة**. والجدير ذكره أنّ المؤلِّف قد سبق أن تحدَّث في الأجزاء السابقة من كتابه عن الأنماط التالية من الشخصيات الروائيّة المسيَّسة: «الموالي ولاءً مطلقاً»، و«الاعتذاري»، و«الموالي بتحفّظ»، و«الرافض»، و«المُسْتَعْدى».

أ ـ المثقّف الانتهازي

تُعالج الصفحات التالية أسبابَ انتشار النماذج الثقافية الانتهازية في «روايات التجربة الناصرية»، والعوامل التي تدفع تلك النماذج إلى سلوك الانتهازية، والوسائل التي تستخدمها للتقرّب من المؤسّسة الناصريّة، والمخاطر التي تشكّلها تلك الانتهازيّة.

I ـ ابراهيم خيرت المحامي وعضو مجلس النوّاب أثناء حكم حزب الوفد «يلحقُ الرَّكْبَ» حالَ نجاح الثورة.[1] فهو يكتب للثورة بقلمه في أكثر من صحيفة «كأنّه ضابطٌ من رجالها»، ولا يلبث أن يُهاجم الأحزابَ وحِزْبَهُ ضِمْنَها والعَهْدَ البائد «كأنّهُ لم يكن أحدَ رجاله» من قبلُ.[2]

أمّا حسن، وهو ابن عم بطل **السّمان والخريف** عيسى، فيُعَيَّنُ نائباً لمدير شركة جديدة للإنتاج والتوزيع السينمائيَّيْن بسبب تأييده للثورة. غير أنّ شعاراته الثورية وتواضعه و«أريحيّته» لا تلبث أن تتكشّف عن زيْفٍ فاضح؛ فإذا به يتزوّج من امرأةٍ تنتمي إلى أسرةٍ غنيّة ويقود سيّارة مرسيدس فخمة، وإذا بقامته تُبدي «استعلاء»، وبعيْنيه تُظهران «سيادة مُطْلَقة» لا تُعبّر في أيّ حال من الأحوال عن إيمانٍ حقيقيّ بالثورة.[3]

* * *

(١) نجيب محفوظ، **السّمان والخريف** (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٧)، ص ٦٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٤٦.
(٣) المصدر السابق، ص ٧٦.

رؤوف علوان فلّاحٌ فتيّ «رثُّ الثّياب، كبيرُ القلب، قَلَمُهُ صادِقٌ مُشِعّ.»[1] وهو طالبٌ متحمِّسٌ في كُلّيّة الحقوق، ومُحَرِّرٌ في جريدة النذير يصبُّ على صفحاتها جامَ غضبه على النظام والتقاليد البالية، ويُحاضِر في الشبّان عن قضايا الصراع والتحرير ويُدرّبهم استعداداً للثورة. وتنجح الثورة، فيصبح رؤوف مُحَرِّراً في جريدة الزّهْرَة ويكتب على صفحاتها عن مكبِّرات الصَّوْت والأزياء، ويجيب على تساؤلات امرأة «مجهولة». بل إننا نعلم أنه يعيش الآن في ڤيللا بيْضاء، وهي الڤيللا نفسها التي كان سعيد مهران قد سرقها بناءً على تعاليمِه.[2] «لقد زال تماماً جميعُ ما كان ينغّصُ علَيْنا صَفْوَ الحياة»، ولذلك فهو يطلب من سعيد البائس الخارج لتوّه من السّجن أن يتوقّف عن السّرقة:

> كُنتَ لِصّاً وكنتَ صديقاً لي في ذات الوقت لأسباب أنت تعرفها. ولكنّ اليومَ غيرُ الأمس. إذا عُدْتَ إلى اللُّصوصِيّة، فلن تكونَ إلّا لِصّاً وحسب![3]

* * *

سرحان البُحَيْري ينتمي إلى أسرة ذات أصول فلّاحية لم يسمع بها عامر وجدي ولا طلبة مزروق.[4] لكنّه ما إن يبلغ الثلاثين حتى

(١) نجيب محفوظ، **اللصّ والكلاب** (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦١)، ص ٣٤.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٣ و٤١.
(٣) المصدر السابق، ص ٤٤.
(٤) نجيب محفوظ، ميرامار (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧) ص ٤٩ ـ ٥٠: «شيءٌ في وجهه الأسمر الواضح الملامح يَشي بأنّه فلّاح.. لم أسمعْ عن الأُسْرة من قبلُ ولا بدا على طلبة نفسه أنّه سمع بها...»

يصيرَ من رجال الاقتصاد الذين «تعتمد عليهم الدولة.»[1] وقد سبق له أن تنقّل من «هيئة التحرير» إلى «الاتحاد القومي»، قبل أن يُعيّن وكيلَ حسابات شركة الاسكندرية للغَزْل وعضواً بلجنة العشرين وعضواً في مجلس إدارة الشركة. ويعتبر سرحان نفسه «مُمثِّل الثورة»، و«عدوّ أعدائها» و«ثوريّاً اشتراكيّاً.»[2] إلاّ أنّ الرواية تجلو حقيقته بما لا يحتمل الشكّ: فهو لا يُدافع عن الفلاّحين والثورة إلاّ بما يخدم أهدافه، وهي أن يحيا «هايْ لايْف» (حياةً مترفة) فيمتلك «ڤيللا وسيّارة وامرأة.»[3] بل إنه يقرّ أنه ينتمي إلى طبقة عليها أن «ترث» طبقة طلبة مزروق، أي الإقطاع.[4] ومن أجل تحقيق أهدافه تلك، يُفكّر في عقد صفقة مع حُسني، «رجل الفدّانات المئة»، ويخطّط لسرقة كميّات من الغزل من الشركة التي يعمل فيها.

* * *

يعود زهير كامل من فرنسا بعد انتهائه من تحضير شهادة الدكتوراه فيفاجئ الجميع بترشيحه نفسه عام ١٩٥٠ عن حزب الوفد في إحدى دوائر القاهرة وبفوزه بأغلبيّة ساحقة، مع أنّه كان «أستاذاً جامعياً بالمعنى الدقيق، يُكرّس حياته للبحوث الأكاديميّة، ولا حديثَ له خارج مضامينها...».[5] وحين تقوم ثورة يوليو، تُغْلَقُ دونه أبوابُ السياسة والجامعة. لكنّ الدكتور يرمينا بالمفاجأة الثانية في حياته «إذْ ينقضّ في مقالاته الجديدة على الوفد مُرْجِعاً إلى فَسَاده كُلَّ فسادٍ نَخَرَ في عظْم الوطن.»[6] فيُعيَّنُ صحفياً في إحدى الجرائدِ الكبرى وسُرعان ما يُعتبر قَلَمُهُ «من أقلام الثورة» ويُعهَدُ إليه بتحرير الصفحة الأدبيّة في تلك الجريدة. وعندما تُعلن ثورة يوليو عن سياستها الاشتراكية، ينكبّ زهير على دراسة النظرية الاشتراكية «ليؤيّدها عن علم وليحتفظ لنفسه بمستواه ككاتبٍ من كُتّابها الأوائل.»[7] وفي أعوام قلائل متتابعة يُترجم أربعة كتب عن الاشتراكية، ويصدر في النهاية «مؤلّفه المعروف» **اشتراكية هذا الوطن**.

* * *

يُنافح سليمان بهجت، وهو خرّيج كُلّيّة الزراعة، عن النظام النّاصري أملاً في أن يُعيّنَ وكيلاً بوزارة الزراعة.[8] وتبيّن لنا **الباقي من الزمن** أنه يستغلّ صلاته بأخيه الضّابط، فيجني الأرباح من تأجير شققٍ مفروشة استأجرها خاليةً من عمارات الحراسة.[1]

* * *

يتمتّع محمد ناجي في رواية فتحي غانم **الرجل الذي فقد ظِلّه** بالمال والنفوذ نتيجة المقالات التي يكتبها أو يُسهم في إصدارها على صفحات مجلّة الأيّام ويكرّسها لمدح شهدي باشا. وعند حدوث الثورة يُستعاضُ عن «أستاذ الوصول»[2] برئيس تحرير جديد لا يقلّ عنه انتهازيّة. لكنّ محمّداً، على بُغضه للضباط الأحرار، يمتنع عن شتمهم في كتابته مخافة أن يُرسل رئيس التحرير الجديد مقاله إليهم «فيقطعون عنّي النقودَ»[!].[3] بل يذهب محمد إلى امتداح عبد النّاصر والإشادة بالحياد الإيجابي والقوميّة العربيّة[4]، متجنّباً - في الوقت عيْنه - مهاجمة الفرنسيّين والبريطانيّين الّذين يأمل أن ينتصروا على عبد الناصر في حال حصول مواجهة عسكريّة ضدّه عام ١٩٥٦.

ويمثّل يوسف عبد الحميد النّمط «الأحدث» للانتهازية الثقافية. فهو خلافاً لمحمد يعرف في «الثقافة» أموراً لا يعرفها، وهي أمورٌ يُعلي شهدي باشا من أهميّتها في الدفاع عن الوضع السائد قبل حصول ثورة ١٩٥٢:

> محمد ناجي يقدر يحارب الوفد... السَّعْديّين... القصر. لكن البلد مُوشْ دولْ بَسّ. البَلَد فيها دِلْوَقْتِ شيوعيّين واشتراكيين وإخوان مسلمين وعفاريت زرق ما كُنّاش بنسمع عنهم قبل الحرب [العالمية الثانية]، ولو سِبْنا محمد ناجي لوحده ح يخْسَر المعركة. منطقهم تقنع الأولاد اللّي في الجامعة. أنا عايز واحد زَيَّكْ يعرف يتكلّم بلغتهم...[5]

ويتولّى يوسف منصباً صحفيّاً بفضل جهود صديقيْه سعد وشَوْقي. لكنّه يطعنهما في الظهر حين يُخبر شهدي بنشاطهما الشيوعي فيسبّب «نقل» شوقي إلى عملٍ آخر. وأمّا عندما يستولي النّاصريّون على أجهزة السلطة فإنّ يوسف يشرع في استخدام اللغة والتعابير «الاشتراكية» طمعاً في حَصْد المنافع.

* * *

لا تعني الحقيقةُ بالنسبة لعبد الهادي النجّار في رواية غانم **زينب والعرش** إلاّ «مصلحته فقط ولا شيء غير مصلحته.»[6] فهو يُناصر

---

(١) المصدر السابق، ص ٢١٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٤، ٢٢٥، ٢١٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٠٣ و٢٠٧.

(٤) المصدر السابق، ص ٢١٧.

(٥) نجيب محفوظ، **المرايا** (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٢)، ص ١٢٦.

(٦) المصدر السابق، ص ١٢٩.

(٧) المصدر السابق، ص ١٣٢.

(٨) نجيب محفوظ، **الباقي من الزمن ساعة** (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٢)، ص ٦٩.

(١) المصدر السابق، ص ٨٤.

(٢) فتحي غانم، **الرّجل الذي فقد ظلّه** (القاهرة: روز اليوسف، ١٩٨٨، الجزء الثاني)، ص ٣٥.

(٣) المصدر السابق، ص ١١.

(٤) المصدر السابق، ص ١٣.

(٥) المصدر السابق، ص ٣١٤.

(٦) فتحي غانم، **زينب والعرش** (القاهرة: روز اليوسف، ١٩٨٨، الجزء الأوّل)، ص ١٢.

الانجليز على اعتبار «أن لا قيمة في مصر إلّا لهم»، ويقف في الجامعة ضد الأغلبيّة الوفديّة ويؤيّد «[اسماعيل] صدقي الخائن الذي باع البلد للانجليز».[1] ولا يلبث بعد سنوات أن يحوّل مجلّة العصر الجديد التي يُشرف على تحريرها إلى منبر يطرح مِنْ عَلَيْهِ أفكاراً تتعلّق بضرورة ربط سوق القطن في مصر بالتقنيّة الأمريكيّة. وأمّا حين ينجح الضبّاط الأحرار في انقلابهم عام ٥٢، فإنّ عبد الهادي يتصرّف كعميل مُزدوج: فهو يُرسل إلى جهاز الدولة الخبر تلوَ الخبر عن «أعداء» الثورة، لكنّه في الوقت ذاته «ينصح» رجال الدولة بألاّ «يبالغوا» في معاقبتهم. وحين يعلم بأنّ الدولة على وشك إصدار قانون «تطهير» بحق الصحافة غير الاشتراكيّة، يستبق ذلك القرار بسلسلة مقالات تُشيد بالدوريات الوطنيّة كالعروة الوُثقى لمحمد عبده وجمال الدين الأفغاني والتنكيت والتبكيت لعبدالله النديم واللّواء لمصطفى كامل ويُهاجم الدّوريات الحاليّة (بما فيها دوريّته هو بالذات!) أملاً في أن يبدو أمام قُرّائه «وكأنَّهُ هو الّذي ساهم في صنع قرار تنظيم الصحافة.»[2] بل إنه يتطوّع «لخدمة» الثورة عبر منعها من الوقوع في شرك الشعارات والسَّفْسطة الثقافية. ولكنّه في حقيقة الأمر يؤمن بأن:

> الثورة قلبت نظاماً ليحلّ محله نظامٌ هو في حقيقته لانظامٌ، تختلطُ فيه القيم، وتختلط الطبقات كما يختلطُ الحابلُ بالنابل. وهذا الاختلاط يناسِبُه تماماً، ويُتيح له فُرصاً أكبر من غيره في الحركة والتفوّق والنفوذ. ولذلك فهو لا يُريد القضاء على هذا اللانظام... إن بقاءَ الفَوْضى وبقاء معارك الأفراد [هما] دعامة بقائه وعدم انكساره.[3]

* * *

«الدكتور» في رواية صنع الله ابراهيم **اللجنة** عضوٌ في إحدى «الجمعيات الوطنيّة المتطرّفة التي قامت بدورٍ بارز في الكفاح ضد الاستعمار الانجليزي»؛ بل إن معلومات الراوي تُثبت أنّه «قد ترك دراسته عام ١٩٤٧ وسارع إلى فلسطين على رأس كتيبةٍ من زملائه المتحمّسين حيثُ اشتركَ في الحرب ضد العصابات الصهيونية التي كانت تُقاتل باستماتة لإنشاء دولة اسرائيل.»[4] غير أنّ خرّيج الجامعة الفقير لا يلبث عقب نجاح الثورة أن يحصل ـ «بحكم قرابته لأحد الّذين آلت إليهم الأمور» ـ لأحد المنتجين السينمائيين على تصريحٍ بتصوير ثلاثة أفلام «كوميدية»(!) عن الجيش والطيران والأسطول مُقابل المشاركة في عائدها.[5] وما إن يُعلَن قانون التأميم عام ١٩٥٦ حتى يشتري الدكتور شركةً ويُصبح من دعاة القومية العربيّة، فيلقي خطاباً عشية إعلان الوحدة مع سوريّا يتّهم فيه الشيوعيّين بالخيانة لأنّهم وافقوا على تقسيم فلسطين؛ وفي مناسبة أخرى في الجزائر يتحدَّث عن «الاشتراكية العربيّة»، ولعلَّ تلك المناسبة كانت المرَّة الأولى ـ في تقدير الرّاوي ـ التي أُطلقَ فيها على الدكتور لقبه هذا. وسُرعان ما يصبح رئيساً لشركة مقاولات تنتمي للقطاع العام. وفي عام ٦٧ يكتب مقالات يعزو فيها الهزيمة إلى ضعف الدعم السوڤياتي للعرب. وبالرغم من موقفه هذا، يُكلِّفه النظام الحاكم ببناء تحصينات دفاعية لحرب الاستنزاف التي يشنّها الجيش المصري بين عامي ٦٨ و٦٩ وهي تحصينات تكلّف عدة ملايين من الدولارات.[1] وفي هذه الفترة يتزوَّج ابنة واحد من «ملوك البترول العرب» ويغدو صلة الوصل بين المستهلكين المحلّيين والمستثمرين الأجانب.[2]

II ـ لعلَّ وجودَ عدد ضخم من المثقّفين الانتهازيّين في الرواية المصريّة الحديثة أن يعكس أمريْن: (أ) الحياة الثقافية في مصر عبد النّاصر نفسها، وَ/أَو (ب) رفض الرّوائيين للانتهازيين واشمئزازهم منهم. وإنّي إخال أن النقطة الثانية شديدة الوضوح ولا تحتاج إلى أي إثبات؛ حَسْبُنا أن نرى إلى الإدانة المُفرطة للانتهازية الثقافية، وهي إدانة مُشبعةٌ بالنَّفَس الأخلاقي وتكادُ أن تخترق الرواية المصريّة (والعربيّة) بينْ دَفَّتَيْها.[3] وأمّا النقطة الأولى فأكثر إشكاليّة وإثارة للجدل لأنّها قد توهم بوجود تطابق ميكانيكيّ بين الواقع والأدب. وإنّي إذْ أنفي ذلك التطابق أُسارع إلى تأكيد اعتماد الأدب على الواقع ولا سيّما حين يتعلّق الأمر بالنماذج الإنسانيّة اليوميّة. ولا شكّ في أنّ النظر إلى الانتهازية الثقافية في سياقها الزمني والتاريخي المصري سوف يُساعدنا على إدراك واحد من أسباب انتشارها في الرواية. وفي هذا الصّدد أودّ التركيز على الحقائق الثلاث التالية:

أ ـ نموّ «طبقة جديدة» هي «خليطٌ غريب من البشر الذين لا يُنتجون شيئاً»، حسب كلمات الكاتب الناصري عِصْمت سيف الدولة، اجتمعوا حول الدولة المصريّة وفي أجهزتها «وتعاونوا على

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٢٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٩٨ ـ ٣٩٩.

(٤) صنع الله ابراهيم، **اللجنة** (بيروت: دار الكلمة، ١٩٨١)، ص ٤٦ ـ ٤٧. ولعلّ الجمعية المتطرّفة التي انتسب إليها الدكتور أن تكون «جمعية الإخوان المسلمين.»

(٥) المصدر السابق، ص ٥٦.

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٨. يُخيَّل إليّ أنّ الدكتور مزيجٌ من شخصيات مصريّة (بالدرجة الأولى) عاشت ولا تزال تعيش في عالمنا هذا. ومن تلك الشخصيات تقفز إلى ذهني الأسماء التالية: عثمان أحمد عثمان (رئيس «شركة المقاولين العرب»)، وعدنان الخاشقجي (المليونير السعودي)، ويوسف السباعي (الضابط والمثقف).

(٣) إن إدانة الانتهازية عند المثقفين مبثوثة في أشعار العرب ومقالاتهم كذلك، سواء منهم المصريون وغيرهم. راجع على سبيل المثال قصيدة صلاح عبد الصبور «هل عاد ذو الوجه الكئيب» وقصيدة نزار قباني «هوامش على دفتر النكسة». ويدعو نادر فرجاني زملاءه المثقفين «الخبراء» إلى الكفّ عن تقديم الولاء للسلطات القامعة وأن يقتدوا بأبي حيّان التوحيدي الذي أحرق كتبه «احتجاجاً» على مظالم عصره («عن إحراق الكُتب وعلاقات المثقف بالسلطة،» المستقبل العربي، عدد ٥٧، ١٩٨٣).

امتصاص مواردها.» وهذا الخليط يضمّ قادة عسكريّين، وموظّفين بيروقراطيين، ورأسماليّين يقومون «بالأعمال الطُفَيْليّة كالوساطة والسّمْسَرَة»، و«مثقّفين انتهازيين قدّموا ما يملكون: أقلامهم وصُحُفهم وعقولهم في مقابل أنْ يشتركوا في مغانم الطبقة الجديدة»، وسادة الرّيف الّذين كانوا امتداداً للإقطاع بعد زواله. ويرى سيف الدولة أنّ سبب تكالب هذه «الطبقة» على أجهزة الدولة هو نشاط هذه الدولة في المجال الاقتصادي واختيارها الأسلوب الرأسمالي للتنمية.[١]

ب ـ اعتماد أكثر المثقّفين المصريّين والعرب عامّة على حكوماتهم التي تُسيطر على القسم الأعظم من سوق الثقافة (صحافةً، وإعلاماً، ودورَ نشر، وغير ذلك). وقد يدفع ذلك الاعتماد بكثير من المثقّفين إلى المساومة على مبادئهم وإلى اتخاذ مواقف أشدّ «ليونةً» تجاه حُكّامهم طمعاً في السّلامة والعيْش ولو ضمن الحدود الدنيا له.[٢]

ج ـ حاجة الدولة للمثقّفين الانتهازيين ولو لأجلٍ قصير. فالدولة تريد «مثقّفين» يخدمون مصالحها وينشرون سياساتها ويُبرّرون تحالفاتها المتقلّبة والمتنقّلة. على أنّ أدلّة كثيرة تشير إلى أنّ الدولة تستخدم المثقّفين الانتهازيين بكيفيّة لا تقلّ انتهازية؛ فهي (أي الدولة) ليست شديدة الثقة بولائهم لها ولا حتى بفاعليّتهم الدّائمة أو بتأثيرهم على مجموع المثقّفين الآخرين. وهذا ما يؤدّي إلى تشنّجٍ مستمرّ، ولكنْ خَفيّ، بين الدولة والانتهازيين، ينتهي عادة بانتصارها وبإحلالها مكانهم مثقّفين أقلّ تطلّباً وأشدّ ولاءً.[٣]

III ـ فيما يلي بعضُ الأسباب التي تدفع الأساتذة والطلّاب المتخرّجين والمحامين ـ وجميع هؤلاء يشكّلون غالبية الانتهازيين في الرواية المصريّة ـ إلى وضع أقلامهم واختصاصاتهم في خدمة الحُكّام.

أ ـ الفَقْر. ممّا لا شكّ فيه أنّ فقر يوسف النسبيّ ووعيَه بهذا الفقر سببان رئيسان في دفعه إلى طلب الشهرة والمركز بأيّ ثمن.

(١) عصمت سيف الدولة، الأحزاب ومشكلة الديموقراطيّة في مصر (بيروت: دار المسيرة، لا تاريخ)، الصفحات ٩١ ـ ٩٨. وجديرٌ بالتوضيح أنّ ظاهرة «الانتهازية» عند المثقفين لا تنحصر في مصر عبد الناصر. وفي هذا الصدد يُبدي سعد الدين ابراهيم انزعاجه من «المثقفين العملاء» و«الخبراء» العرب الذين يقدّمون خدماتهم للدولة بحجّة خدمة هدف أسمى وأكثر دَيْمومة هو «الشعب»؛ راجع سعد الدين ابراهيم، «تجسير الفجوة بين المفكّرين وصانعي القرارات في الوطن العربي،» المستقبل العربي، العدد ٦٤، حزيران ١٩٨٤.

(٢) لمزيد من التفصيل أُحيل القارئ على الجزء الثاني من الفصل الرّابع من هذا الكتاب، وعنوانه: «الوظيفة». واللافت للنظر أنّ هشام شرابي يرى أنّ المثقف العربي يبحث عن «أكثر من مجرّد العَيْش ويتطلّب مستوى لائقاً به وبعائلته»؛ راجع كتابه **مقدّمات لدراسة المجتمع العربي** (بيروت: الدار المتحدة للنشر، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤)، ص ١٣٤.

(٣) تمثّل روايتا فتحي غانم **الرجل الذي فقد ظلّه وزينب والعرش** ـ كما سوف يتّضح لنا قريباً ـ ما يمكن أن نُسمّيه «تعاقب الانتهازيّين.»

فالحقّ أنّ ذكريات ماضيه الفقير تثقله. فهو يشعر بالانزعاج الشديد إذ يذكر أنّ النّاس كانوا يلقّبونه «بالأفندي الصغير» عندما كان طفلاً، في حين كانوا يُلقّبون صديقه مدحت بـ «البيك الصغير.»[١] ويشعر بالانزعاج كذلك إذْ يذكر أنّه ذهب إلى مدرسة صغيرة بينما ذهب مدحت إلى مدرسة أكبر وأشهر. بل إنّ ما يزيد في شعوره بالدونيّة الاجتماعيّة والنفسيّة أن حبيبتَه سعاد قد تزوّجت من طبيبٍ ثريّ، وأنّ أباه قد تزوّج من خادمة سُعاد؛ وممّا يزيد الطين بلّة أنّ تلك الخادمة قد كانت على علاقة بصديقه مدحت، وهو صديقٌ قد حسده يوسف على الدّوام.

أمّا عبد الهادي في **زينب والعرش** فقد كان يشعر «بحسرة وغيْظ» حين يراقب «أولاد الأعيان يهبطون من العربة داخلين إلى مدرسة طنطا الثانوية بينما هو يسيرُ على قدميه.»[٢] ويتفاقم شعوره ذاك بعد وفاة والده، فتستحيلُ عليه مصاريف الكُلّية ومواصلةُ العيش في القاهرة، فيترك الجامعة، ويعمل لاسماعيل صدقي، رجل الانجليز ورئيس الوزراء.[٣]

لكنّ المثالَيْن السابقين يفضحان حقيقتين تتجلّيان عقب فوزهما بالمال والنفوذ. أولاهما أن ما دفعهما للانتهازية لم يكن الرغبة الخالصة في كفّ الفقر عن نفسيهما وعن عائلتيهما؛ وثانيتهما أنّ وضعهما المترف الجديد قد جعلهما أكثر تكالباً على المال. فيوسف يصدّ مبروكة وابنها (أي أخاه) ويعيدهما أدراجهما رغم تقاضيه مئة وخمسين جنيهاً شهرياً. وعبد الهادي يطلب من سكرتيرته ألّا تأذن لأحدٍ من قريته طنطا بالدخول إلى مكتبه طلباً للمال.[٤] وثمّة مثال آخر على ما نذهب إليه يتجلّى في زهير كامل، وهو الذي يزعم أنّه ما كان ليمتدح النظام النّاصري لولا اقترابه (أي زهير) من حافة الإفلاس، بينما تبيّنَ **المرايا** أنّ زهيراً قد كتب بعد اغتنائه رسالة قصيرة حوالي عام ١٩٦٠ يمتدح فيها كاتباً تافهاً «مقابل طاقم تحف عربيّة وألف جنيه» ـ وهو مُقابلٌ لا يهدف إلى سدّ الرمق وحده وإنما إلى الترف والتباهي.[٥]

ب ـ «غيرُنا ليسوا أَحْسَنَ مِنّا وَلسنا أحسنَ من غيرنا». يشعر كثير من الانتهازيين «بشرعيّة» مواقفهم ولا سيّما حين يرون إلى بقيّة أفراد المجتمع ـ ومن ضمن هؤلاء بعضُ المبدئيين والثوريّين وبعض مُدّعي المبدئيّة والثوريّة ـ يحتالون للعيش الكريم بالتزلّف والمداهنة

(١) **الرجل**، الجزء الثاني، ص ١٥٧.
(٢) **زينب والعرش**، الجزء الأوّل، ص ١٦.
(٣) المصدر السابق، ص ٣٣.
(٤) المصدر السابق، ص ٣٤.
(٥) **المرايا**، ص ١٣٤.

والمساومة.(١)فزهير كامل يُقِرُّ بأنّ «انقلابه الاشتراكي» صعبُ التصديق، ولكنّه لا يأبه سواء صدّقه الآخرون أو لم يُصدّقوه ما دام «أننا صرنا جميعاً مُمثّلين»، أي كاذبين.(٢)كما أنّ يوسف في **الرّجل الذي فقد ظِلّه** يُبرّر انتهازيته بتذكير قارئه بأنّ الشيوعيّيْن في الرواية لا يقلّان عنه انتهازيّة: «فشَوْقي يكره ناجي لكنّه يعمل معه»، وسعد يزعم أنّه شيوعي، لكنّ هدفه الحقيقي هو أن يصير «وكيلاً للنيابة ليَقبضَ على الشّيُوعيّين...[!]»(٣)

وللإنصاف نقول إنّ في اتهامات الانتهازيين لكثير من المثقفين قدراً من الصحّة. فلنذكُر على سبيل المثال أنّ سعداً يحرق أوراقه القديمة - ومن بينها مقالة كان قد نشرها في الإشادة بالدستور السوڤياتي - ما إنْ يعيَّن مُعاوناً للنيابة، وأنّه يُحْجم عن ارتياد مقهى ميخالوفتش بحجّة أن المكان «مشبوهٌ ويتردّد عليه الشُّبانُ الشيوعيّون»؛(٤) ولهذه الأسباب يعتبره شوقي «مُجرد وصوليّ سارَ مع الشيوعيّين لأنه فقير فلمّا انْفَتحَ المجالُ أمامه ليصبح غنيّاً هجرَ الشيوعيّة ولم يفكّر إلّا في نفسه.» ولنذكُرْ أيضاً أنّ شوقي الّذي سمعناه للتوّ يدين سعداً بالانتهازية يدفعه رُعب الاعتقال والإفقار إلى التبرّؤ أمام يوسف من ارتباطاته بالشيوعيّين وإلى التأكيد بأنّه «يكرههم ويسخر منهم ويتهمهم بالغباء.»(٥)

غير أنّ من الإنصاف كذلك أنْ نُصِرّ على أنّ مزاعم يوسف (عن انتهازيّة الجميع بدون استثناء) تنقضها روايات مصريّة كثيرة تُبرز مثقّفين يرفضون المساومة مع السلطة الجائرة ويلجأون إلى الصّراع معها أو إلى منفاهم الدّاخلي.(٦) لكنّني أودّ أيضاً أن أسلّط الضوء على الفرق بين «انتهازية» شوقي وانتهازيّة يوسف. فالأولى تهدف بحقّ إلى مجرّد إبقاء صاحبها على قيد الحياة، وأمّا الثانية فتطمح إلى النفوذ والسيطرة وتحطيم الآخرين. إنّ فشل شوقي في تحقيق برنامجه السياسي - أي تحويل أسلحة العدو (المجلّة والمال) إلى صدر ذلك العدوّ - واهتمامه ببقائه على قيْد الحياة لا يعكسان انتهازيّته بقدر ما يبرزان الضعفَ البشري عامّة وسَذاجة بعض التكتيكات الثوريّة المتذاكِيَة خاصّةً.

ج - عبث المقاومة. قد يعزو بعضُ المثقّفين انتهازيّتهم إلى عُقم التصدّي لجبروت الدولة. وقد يربطون حجّتهم هذه بحجّة أُخرى مفادها أنّ النظام الناصري هو، في نهاية المطاف، أفضلُ الشرور الثلاثة. يقول زهير كامل في هذا الصّدَد:

> [إنّ حركة الضبّاط الأحرار] حركة مباركة مَنَعَتْ بقوّتها الذاتية اشتعالَ ثورة لاحت مخالبها في الأفق... أعترفُ لك بأنّني لستُ ثورياً، فكما لا أوافقُ على رجعيّة الإخوان، فإني لا أوافق أيضاً على ثوريّة الشيوعيين، وأؤمن بالإصلاح الرّزين الذي تتأثرُ [الثورة] خُطاه...(١)

غير أننا هنا أيضاً إزاءَ منطقٍ منقوص وغير مقنع. فلماذا ينبغي على المرء أن يُقاوم الثورة ما دام يؤمن حقاً بأنّها الخيارُ الأفضل؟ وهل من المقنع لمن يؤمن بذلك حقّاً أن يُفضّل الاحتلال الأجنبيّ على حكم الضباط الأحرار كما فعل زُهير؟

IV - تنحي روايات التجربة الناصرية باللائمة على الدولة في تشجيع الانتهازيّة ودُرُوب «الخلاص الفردي». فالثورة نفسها هي التي تُعيِّن - حسب **المرايا** - الانتهازيّين في مراكز هامّة من مراكز البرقراطيّة الثقافيّة المصريّة على حساب «الثوريين الحقيقيين» كما يقول عزمي شاكر. وأمّا سرحان فهو «ممثّل الثورة» الرسمي والمعترف به رغم كونه يسيءُ تمثيلَها على نحو ما توحي به **ميرامار**. وأمّا حسن في **السّمان والخريف**، فإنّه يتكلّم نيابة عن الثورة وفي الإذاعة التي تُشرف عليها الدولة. وأمّا زهير في **المرايا** فيُعتبَر «من أقلام الثورة» حَسب الإعلام الرسمي نفسه. وأمّاسليمان في **الباقي من الزمن ساعة** فمحسوبٌ على أخيه الضابط. وأمّا الدكتور في **اللجنة** فإن «الحظ يبتسم له، عندما قامت الثورة، بحكم قرابته لأحد الّذين آلت إليهم الأمور». وأمّا رؤوف في **اللصّ والكلاب** فإنّه يهدّد باستدعاء بوليس الدولة النّاصريّة لتحمي مصالحه من عُدوان تلميذه «الثوري» عليه. وفي **زينب والعرش** يُصارح «المسؤولون» في الدولة دياباً النّاصريَّ بأنّ الإبقاء على الانتهازي الفاسد عبد الهادي النجّار رئيساً لتحرير المجلّة ضرورةٌ قوميّة ومحليّة.

إنّ اللائحة تطولُ لتؤكّد أمراً واحداً هو أنّ الدولة ليست ضحيّة ظلم واضطهاد يمارسه ضدّها أبناؤها بغير وجهِ حقّ، بل إنّها شريكةٌ في تثبيت الانتهازيّين و«الخونة» وحمايتهم وتشجيعهم. والمفارقة التي

(١) اللافت للنّظر أنّ شعوراً كهذا يتبنّىٰ رأيٌ لهشام شرابي مفاده أنّ المساومة (والمساومة نوعٌ طفيفٌ من الانتهازيّة) قدرُ أكثر المثقّفين العرب: «فالمثقف، كي يحمي نفسه من الحرمان، من الهجرة، من السجن، يضطرّ أحياناً إلى المساومة. وفي مجتمعنا العربي لا أمانَ للمثقف ولا (مستقبل) له إلّا إذا سايَرَ وسَاومَ. ففي المجتمع العربي لا «رأيَ عاماً» يلجأ إليه إذا قرّر أن يتمسّك بموقفه وأن يقول كلمته صريحة ومن دون خَوْف. وهو إذا رفض المساومة، فليس أمامه إلّا الصمت (أن يقبلَ بالنفي الفكري) أو الثورة (أن يلجأ إلى العُنف). وبما أن معظم المثقّفين لا يقدرون على العنف، وبما أنّهم يُريدون التمتّع بالحياة لا التضحية بها، فهم غالباً ما يختارون طريق المساومة والمسايرة ويرفضون طريقَ العنف والثورة.» (شرابي، المصدر نفسه، ص ١٣٥).

(٢) **المرايا**، ص ١٣٣.

(٣) **الرجل**، الجزء الثاني، ص ٢٤٢.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٤٩.

(٥) المصدر السابق، الجزء الأوّل، ص ١٨٠ - ١٨١.

(٦) نذكر من بين الرافضين حلمي حمادة في **الكرنك**، وعبد الوهّاب اسماعيل في **المرايا**، وفوزي في **ميرامار**، والرّاوي في **نجمة أغسطس** لابراهيم. ومن بين المثقّفين المتخلّين عن السياسة، نشاطاً أو كتابة، خيبةً أو تقزّزاً، نذكر عيسى الدبّاغ في **السّمان والخريف**، ودياباً في **زينب والعرش**، وغيرهما.

(١) **المرايا**، ص ١٣٠.

يأسف بعض الشخصيات الروائيّة لها أنّ ذلك يحصل فيها الدولة تقوم بإنجازات ثوريّة حقّاً. ولعلّ أفضل ما يُعبّر عن هذا الوضع المعقّد الحوارُ التالي في **اللصّ والكلاب** بين اثنين من روّاد مقهى شعبيّ:

- المأساة الحقيقيّة هي أنّ عَدُوّنا هو صديقُنا في الوقت نفسه.
- أبداً. المأساة الحقيقيّة هي أن صديقَنا هو عَدُوُّنا.[1]

V - فيها يلي بعضُ الوسائل التي تستخدمها الشخصيّات الروائيّة الانتهازيّة للتقرّب من المؤسّسة الناصرية أو ولوجها:

أ - العِلمُ والخبرة. يَكتسِبُ سرحان البحيري بفضل علمِهِ قوّةً سياسيّة واقتصاديّة. ولنذكر هَهنا أنّ بُغض حُسني علام له لا يعودُ لكون الثورة قد أمّنت فدّانات سرحان العشرة بينما وضعت فدّاناته هو المئة «على كفّ عفريت» فحسب، بل كذلك لأنّ حسني ليس «مثقفاً» وليس حائزاً على «درجة أكاديميّة» مثله.[2]

إنّ أسبقيّة الثقافة/العلم على الاقتصاد عند «ذات العين الزرقاء» (حَبيبة حُسني) تعودُ في جانب أساسي منها، حسب اعتقادي، إلى القيود التي وضعتها الثورة أمام الملكيّة الخاصّة، وتعود في جانب آخر إلى حاجة النظام الماسّة لنشر ايديولوجيته الاشتراكيّة بين صفوف المثقّفين والجماهير. إنّ سياسة التعليم العالي المجّاني التي انتهجها الرئيس عبد النّاصر قد جعَلَت من «أبناء السَفَلَة» (أي الفقراء في تعبير حُسني المبتذل والتحقيري) قوّةً قادرة على تحدّي بقايا البورجوازيّة الكبيرة.[3] وتبعاً لذلك كُلّه فإنّ علاقة سرحان بالنظام الناصري تمثّل حاجة الواحد منهما للآخر. صحيح أنّ الدولة تنظر إلى المثقفين الانتهازيّين من عَلٍ، لكنّها غالباً ما تعترفُ بثقافتهم أو بخبرتهم أو بالخطر الكامن الذي يشكّلونه إن هي أساءت معاملتهم؛ وقد يذكر القارئ أنّ «المسؤولين» يحذّرون دياباً في **زينب والعرش** من طرد عبد الهادي النجّار ذي الخبرة والشهرة على المستويينْ القومي والعالمي. إنّه، إذن، لن يكونَ من التعسّف في شيء أن نزعم أنّ اعتماد السلطة والانتهازي الواحد منهما على الآخر يُثبت رأياً فُوكُويّاً أصيلاً في السلطة والثقافة إجمالاً، مفاده «أنه ليسَ من الممكن للقوّة أنْ تُمارَسَ بغير معرفة؛ [كما أنه] من المستحيل ألاّ تولّد المعرفةُ قوةً.»[4]

(١) اللصّ، ص ٦١.

(٢) ميرامار، ص ٩٤.

(٣) وفي هذا المجال نتذكّر قول فتحي رضوان في أهميّة الامتيازات التعليميّة الجديدة التي مُنحت للفقراء المصريّين: «فكلما ازداد حظّهم من الثقافة، زادت مكانتهم وارتفع قدرهم... وكان إحساس الطبقات العاملة أنّ الثقافة أصبحت خطّاً من خطوط دفاعهم [في مواجهة] أبناء الطبقات القديمة الذين يريدون استعادة امتيازاتهم الضائعة...» («المثقّفون يتهمون المثقّفين»، الهلال، كانون الثاني ١٩٨٣)، ص ٥٧.

(٤) Michel Foucault, Power - Knowledge: Selected Interviews and Other Writings (1972 - 1977), trans Colin Gordon, Leo Marshal, John Mepham, and KateSoper;ed. Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), p. 52.

ب - معرفة الخطاب الثوري. فسرحان البحيري يستغلّ «خطاب» الثورة المصريّة لأغراضه الشخصيّة. وهذا ما يكشفه تلاعبه بكلمة «الملايين» في الحوار التالي (وهو حوار خِلوٌ من المُخاطِب والمُخاطَب، لكنّي أعتقد أنّه يجري بين سرحان وعلي بكير، أو بين الأوّل وواحدٍ من نزلاء فندق ميرامار) «فالملايين» في هذا الحوار القصير قد تعني الجماهير وقد تعني ملايين الجُنيهات:

- لقد أغلقت [الثورة] من الأبواب بقَدْرِ ما فَتَحت.
- تَذَكّر الملايين ثمّ احكُمْ من جَديد.[1]

ولنا في اعتداد يوسف بأصله الاجتماعي الوضيع في **الرّجل الذي فقد ظلّه** مثالٌ آخر. فهو يؤكّد لنفسه أنّ ذلك الاعتداد لا مندوحة أن يُجَمِّل صورته في عين ضابط المخابرات الذي جاء يسأله عن مبروكة، زوج أبيه التي تحوّلت إلى مومس:

أنا شفت الفرق الّلي احْنا عايشين فيه. شُفت واحده زيّ مبروكة تبقى ريري [وهذا لقبُها مومِساً] علشان تعرف تعيش... دي موش فضيحة، ده شَرَف [لي]... مبروكة ما تهمّش دلوقتِ، المهم ان ما فيش غيرها يتبهدل زَيّها[!].[2]

ج - تسريب معلومات سرّيّة للنظام. ففي **زينب والعرش**، يُثمن جهاز المباحِث العامّة علاقته بعبد الهادي النجّار تثميناً عالياً. فيُقدّم له الحماية «وفوقها كلّ ما يطلبه من ولّاعات وأربطة عنق باريسيّة وعلب سيجار هافانا وشيكولاته كادبوري وتفّاح أمريكاني وأجهزة تسجيل وأسطوانات لموسيقى الجاز والسمفونيات وصوف انجليزي دورمي فاخر، وأهمّ من ذلك كُلّه حريّة شخصيّة واسعة له بأن يلعب البوكر ويتّخذ العشيقات بلا حرج أو حَذر» مُقابل معلومات قيّمة يقدّمها لذلك الجهاز عن بعض السياسيّين المعارضين.[3]

د - القرابةُ. فسليمان في **الباقي من الزمن ساعة** والدكتور في **اللّجنة** يَلِجان المؤسّسة الناصريّة بفضل قرابتهما لأشخاص يعملون فيها. ولعلّ رابطة الدم أن تكوُن أبرز الروابط التي تتيح للمثقّف الانتهازي تقديم نفسه لمن «آلت إليهم الأمور» في البلاد. وهي - أي رابطة الدم - من حيث وظيفتها تلك أكثرُ شيوعاً في رواية التجربة الناصريّة من رابطة «الشلّة» أو «الدفعة» أو غيرهما من أنماط تواصل النخب السّياسيّة بعضها بالبعض الآخر.[4]

هـ - ماضي الانتهازي الوطنيُّ. فالدكتور في **اللّجنة** مثلاً حارب الانجليز في مصر والصهاينة في فلسطين. وقد لا نُجافي الحقّ إذا

(١) ميرامار، ص ٢٢٥.

(٢) الرجل، الجزء الثاني، ص ٣٧٨ و٣٨٠.

(٣) زينب، الجزء الأول، ص ٩٩. وقد أخبرني أديب صديق أنّ ضابطاً من رجال الأمن رجا الكتّاب في واحدٍ من اجتماعاتهم الاتّحاديّة أن يكفّوا عن إغراقه بالتقارير السياسيّة والشخصيّة المتعلّقة بالمثقفين الآخرين لأنّ لديه من «المخبرين المثقّفين» ما يكفي!

(٤) يُعرّف Robert Springborg «الشلّة» بأنّها «مجموعة صغيرة من الأصدقاء يعملون معاً لتحقيق أهداف فرديّة، ولا سيّما ترقيات مهنيّة في الحقل المدني أو العسكري أو القطاع العام أو في مجال النخبة السياسيّة... وقد تتكوّن الشلل من أشخاص سبق أن عرف واحدهم الآخر في الدّفعات [والدُّفعة صفّ تخرَّج تلاميذه من دائرة أو معهد تقنيّ أو عسكريّ، أو مدرسة ثانويّة]، أو في منظّمات رسميّة، أو عبر علاقات وظيفيّة...

توقّعنا أن يكـون ماضيـه الوطني قـد شَرَّعَ، في أعـين بعض الناس، هجومَه على الشيوعيّين بسبب موافقتهم على قرار تقسيم فلسطين كما شرّع في أعين ذلك البعض دَعْوَته إلى الوحدة العربيّة. فـالأرجح أنّ قلّةً من النّـاس فحسب، ومن بينهم الـرّاوي والقـارئ، تعلم علم اليقين أنّ ذلك الهجوم وتلك الدعوة لم يحرّكهما سوى طمعِ الدكتـور في توسيع اتصالاته الماليّة والتجاريّة إلى باقي الأقطار العربيّة ورغبتـه في توثيق التعاون التجاري بين العرب والغرب المعادي للشيوعية.

وإنّنا نذكر كذلك أنّ رؤوفاً في **اللصّ والكلاب** قد كـان مُحَرّراً في جـريدة النـذير المبشّرة بـالثورة، وأنّـه قد تلقّى التـدريب العسكري ودرّب بدوره شبّانـاً فقراء استعـداداً للثورة. صحيـح أنّ الروايـة لا تُلمـح إلى وجود أيّ صلةٍ بـين مـاضي رؤوف الثـوري وحـاضره المترف، غير أنّ من المنطقي أن نفترضَ احتمالَ أن يكون رؤوف قد استغلّ ماضيه النضالي للتقرّب من جهاز الثورة الإعلامي.

ولأضفْ مـلاحظةً أخـيرة على هـذه النقطة، فـأؤكّد أنّ أيّـاً منْ **اللجنة** أو **اللصّ والكلاب** لا توحي للقارئ بالشكّ في صحّة ثوريّـة الدكتور ورؤوف قبل نجاح الثورة.

VI ـ لا بـدّ من كلمة أخـيرة عـن المخـاطر التي يسبّبهـا المثقفون الانتهازيّون، وهي مخاطر ثلاثة، على ما توحي به روايـات التجربـة النّـاصريّـة. أوّلها خَـطَرٌ يهدّد عمق النـظامَ الـذي يـزعم الانتهـازيُ الـدّفَاع عنـه. فابـراهيم خـيرت يُصرّح لعيسى بـأنّ «رجـالنـا» (أي الموظّفين الـوفديّـين الّذين حـافظوا عـلى مراكـزهم داخل المؤسّسـة الناصريّة) «منتشرون في مجالس إدارات الشركات»[1]. ويوشك زهير كامل أن «يعلن ارتداده» عن تملّقه للنظام في ظرفينْ اثنينْ:

> أولهما الاعتداء الثلاثي عام ٥٦، والآخر النكسة عـام ٦٧. ففي كُلّ مرّة خُيّلَ إليه أنّ الثورة صُفِّيَتْ وانتهت، فـتوثّب للعمل لمستقبله من جديد. ووضح لي [والكلام للراوي] في المرّتينْ مدى ما ينطوي عليه من انتهازيّة وزيْف، بالرغم من أنّه يدين للثورة بجاهه وماله.[2]

أمّـا الخطر الثـاني والأهمّ فهو ذاك المـوجّـه إلى الـوطن بـأجمعه. فـابراهيم عـلى سبيل المثـال يتمنّى أن تخسر مصر في حرب المـواجهة عام ٥٦ أثناء العدوان الثلاثي:

> سوف تكون هزيمة سطحيّة تُخَلِّصُنا من جيْش الاحتلال الجـديد [أي النـظام النّاصري]، ثم تُجبر اسرائيل عـلى التـراجع وربّمـا الاكتفـاء بالاستيلاء عـلى سيناء وعقـد صلح مع العـرب. ثم تتدخّـل انجلترا وفرنسا لتسوية المسائل المُعَلّقة بالشرق الأوسط وإعـادة الحال في مصر إلى طبيعتها.[3]

والقارئ يجد رغبة شرّيرة مماثلة عند محمد ناجي في **الرجل الـذي فقد ظله** إذ يُعبّر عن تَوْقه لرؤية الانجليـز والفرنسيّـين يهزمـون مصر عـام ١٩٥٦ ويحتلّونها بُغيَـةَ إعـادة حكم «العقـلاء» مكـان حكم «الغَوْغاء.»![1]

ولعلّنا لن نجـد تمثيـلاً لـلأخـطار التي يشكّلهـا وجـودُ المثقّفين الانتهازيّين للنظام الناصري والوطنِ معاً أفضل من ذلك الذي يخطّه بـإبداع فـائق نجيب محفوظ في **ميرامار**. إن استغـلال سرحـان للفلاّحة الفقـيرة (وهي رمزٌ للثـورة والوطن، فضـلاً عن كونها رمـزاً لضحيّة المجتمع الذكوريّ)، يتوازى مع استغـلاله الخـطاب الثوري خدمة لأغـراضه الخـاصّـة. غـير أنّني أزعم أنّ ذينـك الشكلين من الاستغـلال ينبغي أن يـوضعـا جنبـاً إلى جنب مـع سعي السلطة لاستئصال الثوريّين «الحقيقيّين» (أي خليّة فوزي). وفي هذا المجال لا بدّ من الإشارة إلى ترابط كلتا المحاولتين الساعيتينْ لمحقِ الثـورة؛ وحسبنـا أن نشير إلى رغبـة سرحان في استغـلال صلته بـأخي منصور (ضـابط البوليس) لأهـداف ماديّـة بحتة لا تـتطابق وأهداف الثـورة المعلنة.[2]

أمّـا الخطر الثـالث والأخير الـذي يشكّله الانتهازيّـون فهو خـطر يُحِدِقُ «بالمثقّفـين الآخرين.» فـالمثقّف الانتهازي قـد يستخدم القـوّة والنفوذ اللّذين أضفتهما عليه الدولة ضد خصومه أو زملائه المثقّفين. وهذا ما سوف أُعالجه بالتفصيل في الفصل الرابع من هذا الكتاب، ولا سيّما حين أتعرَّض لروايتي غانم السالفتي الذكر.

ب ـ الهُروبيّ أو المتراجِع

أُشـير بـادئ ذي بـدء إلى أنّ مصطلح «الهُروبيّ» (the escapist) أو «المتراجع» (the retreater) لا يحمـل في هـذا الكتـاب أيّ دلالـة سَلْبيَّةٍ أو تحقيريّة. وإنّي إذْ لا أُقلّل من أهميّة استثنـاءات مثقّفة تبـزغ في سماء وطننا العـربي، وتحمـل دمّهـا عـلى كَفّهـا، وتضـع أرواحهـا وأجسادَها على مذبح مبادئها، فإنّي أُحسّ بـأنّ الهروبيّـة قد أضْحَتْ عند البعض موقفـاً سياسيّـاً وأخلاقيـاً يستحقُّ (أو يجب أن يستحقَّ) جزءاً من احترامنا، ولا سيّما مع استفحال ظاهرة الانتهـازية الثقـافية التي أسلفنا الحديث عنها.

وأعـرض في هـذا القسم نماذج روائيّة اختـارت هجرانَ السيـاسـة إبّـان الحكم الناصري أو أُجبرت على ذلـك الفعل. ومن ثَـمّ أحلّل تباعاً بعضَ الأسباب التي تقدّمها تلك النماذج تبريراً لهـروبيّتها، كـما أعرض دور الدولة في تشجيع هذه الهروبيّة، وتصوّر الهروبيّين لأنفسهم، وعذابهم الممضّ.

I ـ فيما يلي بعض النـماذج الثقافيّـة الهروبيّـة في روايات التجربـة

(١) السّمان، ص ٦٤.
(٢) المرايا، ص ١٣٤.
(٣) السّمان، ص ١٣٧.

(١) الرجل، الجزء الثاني، ص ١١.
(٢) ميرامار، ص ٢٢١.

الناصريّة. يُدْمن عيسى، وهو وفدي سابقٌ في **السمّان والخريف** لمحفوظ، الجنسَ والكحول والقمار عقب انقلاب ١٩٥٢، غير أنه لا يلبث أن يتّخذ موقفاً أكثر إيجابيّة من النظام النّاصري بعد توالي الأحداث السياسية بين عامي ١٩٥٥ و١٩٥٦. وأمّا رفيقُه سمير فإنّه يرفض قبول الوضع السياسي الجديد، ويغرقُ في التصوّف. وفي **الشحّاذ** لمحفوظ، يُطلّق مصطفى العمل السياسي ويشرع في كتابة قصص خفيفة ومسليّة إرضاء «للرأي العام»؛ في حين يلجأ عمر الحمزاوي إلى التوحّد وإلى الشعر الصوفيّ بعد أن فشل «الطعام الجيّد» و«الخمر الجيّدة» وفشلت المرأة في تسكين حدّة شعوره بالذّنْب عقب تخلّيه عن الكفاح السياسي الّذي كان يخوضه برفقة عثمان خليل القابع في السجن. وأمّا أبطال **ثرثرة فوق النيل** لمحفوظ كذلك فقد دفعهم اغترابهم عن قيم المجتمع والمؤسّسة الحاكمة وحرمانهم من المشاركة في صناعة القرار إلى الاجتماع في عَوّامة حيث يُغرقون مشاكلهم وهمومهم في المخدّرات والأحاديث العبثيّة والجنس والتنظير العقيم عن الفن. ونجد أنّ دياباً في **زينب والعرش** لغانم يستقيل من مجلس إدارة الجريدة النّاصرية بعد أن استعصى عليه وضعُ أخلاقيّاتِهِ موضعَ التنفيذ وبعد أن عجز عن فهم منطق «مَسؤولي» النظام الّذي يمثّله، فيحاول أن يجد عزاءَه في الدين، والدومينو، والنقاشات «الصبيانية». وفي **ميرامار** يعتزل عامر وجدي الصحافة بعد أن غزاها «المهرّجون»، فينزوي في «بانسيون» صغير مُبدياً اهتماماً متزايداً بالدّين والتأمّل الوجداني. وأمّا مصطفى الشيوعي في رواية **السؤال** لغالب هلسا فإنّه يقضي أكثر أيّامه عقب الإفراج عنه نائماً، أو حالماً، أو مُجامِعاً، وذلك قبل عقده العَزْم على مواصلة النشاط السياسي الحِزْبيّ بعد طول انقطاع.

II - تقدّم الشخصيات الروائية المثقّفة أسباباً مختلفة في هجرانها العمل السياسي أو الكتابة السياسيّة. ولقد سبق أن بيّنا أنّ كلّاً من عيسى وسمير في **السمّان**، وهما وفديان سابقان، قد وجدا صعوبةً كبيرةً بحكم وفديّتهما في تقبّل قيم النظام النّاصري الجديد والتحوّلات الاجتماعية التي أحْدَثته. ويُضيف المثقّفون الهروبيّون الآخرون إلى ذلك مبرّريْن آخريْن: (أ) تلكّؤهم في مواصلة الكفاح حين يكون النظام النّاصري - حسب زعمهم - قد حقّق كُلَّ الأهدافِ المنشودة؛ و(ب) اعتراف البعض منهم بصعوبة معارضة نظام قويّ كالنظام النّاصري أو عقم معارضتهم له. وهكذا نجد مصطفى في **الشحّاذ** يحاول إقناع نفسه بضرورة اهتمام المرء «بأعماله الخاصّة» ما دامت الدولة «تحتضن المبادئَ التقدميّة وتطبّقها»،[1] في حين يتحدّث عمر عن عقم النشاط السياسي في ظلّ نظام استطاع أن ينْجز الأحلام المنشودة.[2]

(١) نجيب محفوظ، الشحّاذ القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٥)، ص ١١١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٢.

غير أنّني أرى أنّ كلا المثقفيْن يؤكّد - بالقول أو بالفعل - حُكْمَ عثمان خليل على الثورة النّاصريّة، وهو حكمٌ يخلص إلى أنّ تلك الثورة ناقصة وأنّها بالتالي في حاجة إلى الاستكمال. لاحظْ أنّ عمر ينتقد الثورة على نحوٍ غير مباشر حين يأسف لكونها قد فشلت في أن تمسّ رؤوس أموال أُناس مثله، أي البورجوازية الصغيرة.[1] لاحظْ كذلك أنّ استغراق مصطفى في الترفيه عن الجماهير ببَيْعها «اللُّبَّ والفُشار عن طريقِ الصُّحف والإذاعة والتلفزيون»[2] دليلٌ - من وجهة نظر المؤلّف الضمنيّ (implied author) ومصطفى نفسه على الأقلّ - على سطحيّة الإعلام النّاصري.[3] إنّ الرغبة في عدم «تجاهل الجماهير» منطقٌ طالما استعمله الاشتراكيون؛ لكنَّ مصطفى والنظام الذي يمثّله مصطفى إعلامياً يلويانه لدغدغة أوْضَعِ الغرائز عند «العامّة». وتبعاً لذلك نقول إن الإطراء الذي يُسبغه عمر ومصطفى على الثورة لا يهدف إلّا إلى تبرير ثلاث خطوات مترابطة (وإنْ كانت لا تُقنع عثمان)، هي: تخلّيهما عن الكفاح السياسي (وهذا ما سوف نبحثه للتوّ)، وجريهما وراء المكاسب المادّيّة، وتكفيرٌ عن الذنب الذي يشعران به بسبب سجن عثمان دونَهُما.

* * *

يرثي عمر في **الشحّاذ** لصِغَر المنظمة التي كان الأصدقاء الثلاثة (عمر ومصطفى وعثمان) أعضاء فيها قبل الثورة. ثم يتطرّق إلى الصعوبات التي واجهوها وواجهتها جميعُ الأنشطة الثورية في الأربعينات - وهي حقبةٌ يؤكّد أنها اتّسمت «بالعُنف والإرهاب.»[4] إلّا أن بمقدور القارئ أن يستند إلى أمرين: (أ) اعتقال البوليس النّاصري لعثمان و(ب) «تشتّت» خليّته الجديدة (على نحو ما يرمز إليه تجاهل عمر ومصطفى الكفاحَ السياسي) فيقولَ إنّ تحليل عمر لفترة الأربعينات قد ينطبق على فترة ما بعد ١٩٥٢. إنّ القارئ ليشعر أنّ المؤلّف الضِّمْنيّ يُسقط «الماضي» على «الحاضر»، فكأنّه بإسقاطه هذا يوحي بالطبيعة القمعيّة للمؤسّسة الناصريّة وبوهن المعارضة اليساريّة لها.[5] وتبعاً لذلك فإنّ الرواية توحي بأنّ ما قد بَرّر هروبيّة عُمر في الماضي يُبرّر هروبيّته في الحاضر.

إنّ طبيعة النظام النّاصري القمعيّة ووهَن المعارضة اليساريّة المصريّة يشكّلان السببيْن الرئيسيْن لهروبيّة مصطفى المؤقّتة في **السؤال** كذلك. فما إن يُفرَج عنه حتى يجد رفاقه الشيوعيين

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٤) المصدر السابق، ص ١٥٠.

(٥) راجع أيضاً تحليلي في الفصل الثالث من هذا الكتاب لرواية ميرامار حيث أزعم أنّ «الثورة الحقيقيّة التي طَعَنها سعد زغلول في المهد» شبيهة بالحركة اليساريّة (ممثّلة بخليّة فوزي السّريّة) التي استأصلها عبد النّاصر.

يتعرّضون للمراقبة والهجوم المتواصلين. وثمّة «سفّاح» ينصّب نفسه مُدافعاً عن الإسلام والأخلاق والقومية العربية والاشتراكية، يقتل الشيوعيين والشيوعيات بعد أن يخصي الأوّلين ويُخَوْزِق الأخريات؛ ولا تلبث الرواية أن تُلمح إلى أنّ ذلك السفّاح ليس إلّا الملازم الجلّاد الذي كان يُعذّب الشيوعيين في السجن.[1] إنّ خوف مصطفى من سفّاح السُّلْطة يتفاقم مع الاستمرار في سجن المئات من أعضاء الحزب الشيوعي المصري الذي يبدو أن مصطفى قد سبق له أنْ انتمى إليه. بل إنّ هروبيّة مصطفى (المؤقّتة) تجد مبرّراً آخر لها في نزعَتي الطفوليّة والتقسيميّة (الانشقاقيّة) اللتين تطبعان أولئك الشيوعيين الماويّين (كوليد ومنال) الّذين يبقَوْن طُلَقاء بسبب نشاطهم السرّي وانعزالهم عن الجماهير.

III - يشعر عدد من الشخصيات الروائية، كمصطفى في **السؤال** لغالب هلسا وسعيد وعبّاس في **نجمة أغسطس** لصنع الله ابراهيم، بخطر استئناف أيّ نشاط سياسي بعد أن سمعوا حكايات مرعبة عن مصير غيرهم من المناضلين السياسيّين. غير أنّ الدولة تتحمّل مسؤولية أكثر مباشرة في هروب المثقّف من ميدان السياسة. خُذ مثلاً دور إعْلامها في **الشحّاذ**. إنّ هذا الإعلام هو الذي يشجّع المثقفين على كتابة «القصص الخفيفة» التي «تُسَلّي» الجماهير، بدلَ أن يحفزهم على اتّباع ما تُمليه مبادئ الاشتراكية على حَقْلَي التربية والتعليم، وتحديداً: «تنوير» النّاس عن أعدائهم أو حلفائهم القوميّين والطبقيّين و«إرشادهم» إلى مختلف أساليب النضال. وقد يكونُ من المفيد هنا أن نشير إلى أنّ نقد مؤلِّف **الشحّاذ** الضِّمْني للإعلام الذي تشرف عليه الدولة النّاصرية يُذكّر بخيبة أمل الكثير من المثقّفين المصريين في ذلك الإعلام. فعلي الرّاعي على سبيل المثال يأسف لكون الثورة قد رأت في الثقافة «بضاعةً استهلاكيّة وظيفَتُها تزجِيَة وقت الفراغ والترفيه عن المواطنين من أيْسر السُّبُل وكَسْبِ رِضاهم بأيّة وسيلة.»[2] ويرى أنّ الدولة قد شجّعت أجهزة الإعلام (الراديو والتلفزيون) على حساب «أجهزة الثقافة» (كالمسرح ودور النشر)، فكان أن «اشتغل الإعلام بالنشر ورفع شعاره المُدَمّر: (كتاب كُلّ ست ساعات)، كما اشتغل بالمسرح فَرفع شعاراً ليس أقلّ ضَرَراً: (مائتا مسرحيّة في العام).»[3]

* * *

إنّ الدور الضّارّ الذي تؤدّيه الدولة من حيث دفعها المثقّفين إلى تطليق السياسة فعلاً وكتابةً يعود إلى البروز في رائعة محفوظ **ميرامار**.

(1) راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب: «التوقيف، السجن، التعذيب».

(2) علي الرّاعي، «ثورة ٢٣ يوليو والثقافة،» الهلال، آب ١٩٨٥، ص ٢٧.

(3) المصدر السابق، ص ٢٨.

فعامر وجدي يترك حزب الوفد عقب حادثة الرابع من فبراير عام ١٩٤٢،[1] وينتقد كُلّ الأحزاب السياسيّة ويجهر بولائه الكامل للثورة التي استطاعت، حسب رأيه، أن «تمتصّ التيّارات» التي سبقت الثورة واستطاعت كذلك أن تحقّق الاستقلال.[2] غير أنّ صحفيّين جدداً «لقنُوا علمهم في السيرك» ورئيس تحريرٍ غبيّاً أشبه ما يكون «بالقرقوز» لا يلبثون أن «يجتاحوا» الصحافة «ليلعبوا دور البهلوانات» وليدفعُوه إلى اعتزال مهنته.[3] بل إنّ «الأنذال واللوطيّين» لم يُكْرِموا الصحفي السّياسيّ الوطنيّ العتيق «بكلمة وداع ولا بحفلة تكريم» حين أعلمهم بعزمه على الاستقالة.

إنّ عامر وجدي هَهُنا ينتقد، شأنه في ذلك شأن عثمان في **الشحّاذ**، الأوضاع الثقافيّة التي سادت بعد قيام الثورة، وهي أوضاع «اجتاحتها» السطحيّة والميوعة.[4] وقد يقول قائل إنّ «الاجتياحات» في العادة تتمّ على أيدي الضبّاط لا «البهلوانات»؛ فهل يعني ذلك أنّ عامر وجدي ومن خلفه المؤلّف الضمني يحاولان تفادي المواجهة مع الضبّاط و«امتدادات» هؤلاء الضبّاط الذين اتّهمهم بعض المثقّفين المصريين باجتياح المؤسسات الثقافيّة كما سبق أن رأينا في الفصل الأوّل؟ إنني شخصياً لا أعتقد أنّ انتقاد «بهلوانات الثقافة» يُلغي بالضرورة احتمال أن يكونَ ذلك النقدُ موجّهاً «للمثقّفين الجنود» كذلك؛ ذلك أنّ الفريقين قد يتعايشان ويتعاونان (وقد تمّ ذلك بالفعل في تاريخنا العربي) على حساب ما أسماه علي الرّاعي الثقافة «العميقة الأثر البعيدة الغور.» وفي كُلّ الأحوال يبقى أنّ عامر وجدي، ذلك المثقّف الوفديّ الذي ساعد الثورة والدولة الفتيَّتيْن على نشر مبادئهما في فترة عصيبة من تاريخ مصر الحديث، يُكافأ بالطَّرْد.

* * *

لعلّ من الأسباب الأولى لتخلّي دياب عن السياسة ولاستقالتِه من المجلّة في **زينب والعرش** خلافَه مع المؤسسة الحاكمة على معاملتها الحسنة للمثقّفين الانتهازيّين. فدياب ضابطٌ يتمتّع ببعض المزايا الثقافيّة وبالكثير من الورع والحماسة الثوريّة، وهو لهذا كُلّه لا يستطيع أن يستوعب إصرار «المسؤولين» (أي رجال السلطة) على

(1) في ذلك اليوم، حاصَر البريطانيُّون قصرَ عابدين وأجبروا الملك على التنازل عن العرش أو القبول بمصطفى النحّاس باشا رئيساً للوزراء. وقد قبل الملك بالنحّاس.

(2) ميرامار، الصفحات ٢٣ و٥٤.

(3) المصدر السابق، ص ١٤ و١٥. وهنا ينبغي التأكيد أنّ هذه المعلومات واردة في واحد من النصوص التحتيّة (Subtexts) داخل الفصل الذي يرويه عامر وجدي، وهي نُصوص تنتمي إلى زمن سابق على دخوله بانسيون ميرامار، أي قبل عام ١٩٦١.

(4) أرى أن «القرقوز» و«البهلوانات» ينتمون إلى فترة ما بعد ١٩٥٢ لسببيْن اثنيْن. أوّلهما يُفيدُه النصّ: فعامر كان لا يزال صحفياً يمتدح الثورة حين قامت. وأمّا السبب الثاني فتاريخي «خارنصيّ» (extratextual) أورده في متن البحث أعلاه.

إبقاء عبد الهادي النجّار - الصحفيّ اللاأخلاقي الذي كان بوق دعاية لأحد الباشاوات قبل نجاح الثورة - في إدارة المجلّة التي تنادي بمبادئ ناصريّة. إنّ «المسؤولين» يصدمون دياباً ثلاث مرّات: الأولى عندما يطلبون منه «أن يُعامل الأعداء بالحُسْنى»:

[لقد قالوا له] إنّ القضيّة ليست قضية أخلاق.... ثُمّ إنّ القضاء على الفساد لن يتمّ بضربة قاصمة كما يتصوّر دياب. إنّ المعركة ضد الفساد شديدة التعقيد، ولا بُدَّ من تهيئة ظروفٍ لنموّ الصّالحين وتدريب المتعاونين وتمكينهم شيئاً فشيئاً من السيطرة على العمل، وعندئذ يسقط الأعداء دون أن يحدث ضررٌ بالعمل.[١]

أمّا الصَّدْمة الثانية فتأتيه حين يعلم أن التنظيم السرّي الذي كانَ من المفترض فيه أن يستأصل الفساد من المجتمع يَضُمّ - فيمن يَضمّ - عبد الهادي النجّار، أبا الفساد! وأمّا الصدمة الثالثة والأكثر قسْوة فتأتيه حين يطلب منه «المسؤولون» أن يرجع عن قراره المتعلّق بفصل عبد الهادي من إدارة المجلّة لأنّ قراراً كهذا:

قد يُثير مَشاكِلَ وأصداء لا بُدّ من وضع حساباتٍ لها. هناك مائة موقع على الأقلّ ستضيء النور الأحمر بمجرّد إعلان هذا النبأ. صحافة وإذاعة الخارج، مواقع في البلاد العربية، قوى داخل البلد ستتصوّر أننا مقدمون على اتجاه مضاد لمصالحهم، عشرات سيتصوّرون أنّ قرارات مماثلة سوف تلحق بهم...[٢]

ففي مواجهة رؤية دياب المانويّة (Manichaean) التي تؤكّد على وجود تعارض حتميّ بين «الخير» و«الشر»، تطرح السلطة سياسة «ديبلوماسية»[٣] وعمليّةً وتكتيكيّةً تأخذ في عين الاعتبار مكامِنَ القوة عند الأعداء من مالٍ وتحالفات وخبرة في ميدان الإعلام. وفي مواجهة تقسيماته الأخلاقيّة للصحفيين - وهي تقسيمات تكاد أن تكون عسكريّةً صارمةً[٤] - تطرح السلطة سياسة واقعية (realpolitik) تأخذ الحلفاء والأعداء على المستويات المحليّة والقوميّة والعالميّة في الحسبان قبل القيام بأيّ خطوة.

إنّ ما يجب أن يسترعي اهتمامنا هَهُنا ليسَ المفاضلة بين كلتا السياستيْن لأنهما تتجاهلان في الواقع خصوصيّة الساحة الثقافيّة فتحصرانها في ميدان الأخلاق العسكرية أو السياسة. بل إنّ اهتمامنا يجب أن ينصبَّ على طرح الأسئلة البسيطة والبيانيّة التالية: أليس من المستحيل على مثقّف مَدَنيّ، كيوسف منصور، أن يتعامل مع مؤسّسة سياسية/ عسكريّة حين يَفْشل في ذلك التعامل ضابطٌ ساهم في تأسيس تلك المؤسّسة ولم يَحُزْ إلّا على بعض الخصائص الثقافية

(١) **زينب والعرش**، الجزء الأول، ص ١٠٨.

(٢) المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٤٩.

(٣) المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١١٠.

(٤) يقسّم دياب الصحفيين إلى ثلاث مجموعات واضحة المعالم هي: الأعداء، الموالون، غير المشبوهين؛ ويرى أن المجموعة الثانية «أركان حرب» سوف «تقود العمل» وتضع «خطة تنفيذ» (المصدر السابق، ص ٤٠٦).

غير المصقولة؟ ألا يشعر ذلك المثقّف المدني باغتراب أعظم ويميْل إلى الهروب من ميدان السياسة أشدَّ من اغتراب «المثقّف» العسكري وهروبيّته؟.[١]

ولذلك فإنّي أعتقد في هذا السّياق أنّ «اكتشاف يوسف منصور الجديد» الذي يتحدّث عنه في خاتمة الرواية يتضمّن استقالته من تنظيم السلطة السرّي ومن الجريدة معاً، كما يتضمّن بناء مشروع تعليميّ وجماعيّ في الآن نفسه (مدرسة؟ حزب؟ رابطة كتّاب؟ مجلّة جديدة؟) كما تشير كلماتُه التالية:

هل يعترف [لزينب] بأنّ التعليم وحده لم يحقّق شيئاً؟ ألمْ يَتَعَلّم عبد الهادي النجّار، ألم يتعلّم حسن زيدان، ألم يتعلّم دياب؟ ما الذي صنعوه؟ ما الذي حقّقوه؟ إنّ نفوسَ الأفراد تفسد، وإذا لم تفسد فهي تموت... لا أحد يستطيع حماية صدق نفسِه إلّا إذا تكاتف الجميع على أن يصونوا معاً صدق نفوسهم. ولكن كيف؟ وهنا خطر ليوسف خاطر جديد، لم يكن واضحاً، ولكنّه أحسّ برغبة في أن يندفع في سيره بحيوية ونشاط...[٢]

* * *

توحي **ثرثرة فوق النيل** بأنّ الدولة، مؤسّساتٍ وشعاراتٍ، تتحمّل مسؤولية عظيمة في دفع الإنسان والمثقّف تحديداً إلى التغرّب عن مجتمعه والهروب من ميدان السياسة. فالنّاس في ظلّ الاشتراكيّة النّاصرية لا دورَ لهم؛ يقول علي السيّد: «لَسْنا أنانيِّين... ولكنّنا نَرى أنّ السَّفينَةَ تسيرُ دون حاجة إلى رأْينا أو معاوَنَتنا وأنّ التفكيرَ بعد ذلك لن يجدي شيئاً وربّما جَرَّ وراءَهُ الكدرَ وضغطَ الدمّ.»[٣] والقطاع العامّ لا يوحي بالثقة بل يُعتبر وسيلة للربح الفردي لمن يعمل فيه؛ فأنيس يُبرّر سرقته خمسينَ قرشاً من حقيبة سارة بالقول إنّ «جميع ما تقعُ عليه اليد في العوّامة [يُعْتَبر] من القطاع العام»!.[٤] أمّا الشعارات والكليشهات السياسيّة المرتبطة بالنّاصرية فإنّها هي الأخرى موضع استهزاء روّاد العوّامة ووسائلُ اسْتلابٍ أُخرى؛ فـ«الغيرَةُ تراثٌ إقطاعيّ» و«الموقف الدولي سوف يتحسّن» و«الفاشستيّة سوف تندحر» بمجرّد أن تستجيب سناء لقُبْلَةٍ

(١) يقول روبرت مايكلز في عمله الرائد إنّ «الرجال العظام»، شعراء كانوا أو محبّي جمال أو رجال علم، ليسوا معتادين على مجابهة معارضةٍ منظّمة داخل حزب أو مؤسّسة: «إنّهم حين يُجبَرون على خوض مقاومة طويلة يضعُفون. ولذلك فإنّ من اليسير علينا أن نفهم سبب تخلّيهم في الغالب، تقزّزاً وخيبةً، عن النضال، أو سبب تشكيلهم «شلّة» صغيرة خاصّة تقوم بالعمل السياسي المستقلّ...». Robert Michels, **Political Parties: A Sociological Study of the Oligarchical Tendencies of Modern Democracy**, trans. from the German by Eden and Cedar Paul (New York: Dover Publications, 1959), p. 103.

(٢) **زينب والعرش**، الجزء الثاني، ص ٣٧٦.

(٣) نجيب محفوظ، **ثرثرة فوق النيل** في **الأعمال الكاملة**، المجلّد السابع (بيروت: المكتبة العلميّة، لا تاريخ)، ص ٤٥٠.

(٤) المصدر السابق، ص ٥٠٠.

رجب!(١). وأمّا الواقعيّة الاشتراكيّة، سلاحُ الناصريّة على الساحة الأدبيّة، فمُملّة كما أنّ الأدب الهادف ثقيلُ الدم(٢). وإخيراً فإنّ الشرور القديمة التي يزعم النظامُ النّاصري أنه قد نجح في استئصالها (كالفساد ونزعة الاستهلاك) باقية لتؤجّجَ لهيب الاغتراب عند المثقّفين السياسيين ولتبرّر هروبيَّتهم؛ ولذلك نجد أحد أبطال الرواية يسأل هازئاً: «هل من جديدٍ عن العُمّال والفلاّحين؟ والرشوة، والعملة الصعبة، والاشتراكية، واكتظاظ الطرقات بالسيّارات الخاصة؟»(٣)

إنّ استراتيجيّة التغريب والسَّلْب التي تتبعها الدولة تبدو أكثر ما تكون وضوحاً حين ننظر إلى ما آل إليه أنيس زكي الذي يُعاني، بالإضافة إلى إحباطاته العاطفية والمالية والتعليمية(٤)، شكلينْ آخرين من الإحباط سبَّبتها تلك الاستراتيجيّة بشكل مباشر. أوّلهما مِهَنيّ: فأنيس لم يستطع، على طاقاته الثقافية، أن يؤمّن لنفسه أكثر من منصب سكرتير في وزارة الصحّة؛ بل إنّه لم يؤمّن ذلك المنصب عينه إلاّ بعد استخدام «الواسطة». أمّا ثاني أشكال الإحباط وأكثرهما قسوة، فسياسيّ. ونحن نعلم في هذا الصّدد أنّ أنيساً، شأنه في هذا شأن مصطفى راشد، قد كان لسنوات خلت صاحبَ أفكار ثوريّة كادت أن تُودي به ذات يوم أثناء مشاركته في تظاهرة ثورية.(٥) غير أن تلك الأفكار «المشتعلة بالحماس» لا تلبث أنْ «تُدْفَنَ تحتَ رُكامٍ من الثلج.»(٦) وإنّ أحداث الرواية لتوحي بأنّ سبب اندثار تلك الأفكار وذلك الحماس يعود بشكل أساسي لعيوب الجهاز النّاصري كالبيروقراطيّة والفساد.

IV ـ قد يشاء مثقّفٌ هروبيّ، في لحظة من اللحظات، أن يخرج عن صَمْته ليجهر بعدائه لبعض سياسات النظام أو يوجّه له نقداً مباشراً أو غيرَ مباشر. فالقارئ سوف يُلاحظ أنّ هروبيّة أنيس، على سبيل المثال، تختلف عن هروبيّة سائر أبطال ثرثرة في أمرين على الأقل. أوّلهما إصرارُ أنيس ذات هنيهة على مسؤولية المرء تجاه أعماله وعلى ضرورة «قول ما يجب أن يُقال». والثاني نقده اللّطيف والمبطَّن للنظام بسبب فشله في التخلّص من مساوئ المجتمع؛ فأنيس يذكر في لحظة من لحظات «التّسْطيل» كلمات الحكيم ايبو ـ ور لفرعون:

إنّ ندماءك قد كذبوا عليك. هذه سنواتُ حَرْبٍ وبلاء. ما هذا الذي حدث في مصر؟ إنّ النّيل لا يزال يأتي بفيضانه. إنّ من كان لا يمتلك أضحى الآن منَ الأثرياء... لديْك الحكمةُ والبصيرة والعدالة، ولكنّك تترك الفساد ينهشُ البلاد. انظُرْ كيفَ تُمتَهنُ أوامرك! وهل لك أن تأمر حتى يأتيك من يحدّثك بالحقيقة؟(١)

إنّ نجيب محفوظ إذْ يجعل ايبو ـ ور يهاجم «النُّدماء» لا «الفرعون» نفسه وإذْ يصوّر أنيساً في وضع «تسطيل» (أي في وضعٍ يجعله غير واعٍ لموقفه السياسي المبثوث في كلام «الحكيم»)، فإنّه (أي محفوظ) لا يكتفي بتوجيه نقد مدروس ودقيق للجهاز الحاكم في مصر الحديثة، وإنّما يوحي كذلك بأنّ ما نعتبره هُروباً قد يكون في أحيان كثيرة شكلاً من أشكال الاحتجاج السياسي.(٢)

V ـ المثقّف الهروبيُّ في العادة رجلٌ حزين. فالمثقّف السياسيّ الذي يصمّ أذنيْه عن المظالم لإيمانه بأنّ «العينَ لا تُقاوم المِخْرَز» وبأنّ الأنظمة جميعها لا تستحقّ إلاّ الكره أو الرثاء يهرب من الوجع الجسدي، لكنّه يعاني من أوجاعٍ أشدّ فتكاً. إنّ امتناع المثقّف السياسي عن العمل السياسيِ الرّاهن أو عن الكتابة في الموضوعات السياسيّة الرّاهنة يعني موته العقليَّ والنفسيّ. فهو يشعر بضغط المجتمع وبضغط زملائه عليه أنْ تكلّمْ، انقدْ، ثُرْ، تمرّدْ، دَمِّرْ، ابْنِ، لكنْ إيّاك أن تصمت. ولعلّ كلمات روائي الپيرو ماريو فارغاس ليوسا عن توقّعات شعوب أمريكا اللاتينيّة من مثقّفيها أن ينطبق على ما تتوقعه الجماهير العربيّة من مثقّفيها كذلك:

[إنّ الجماهير] قد اعتادت أنْ ترى إلى الأدب بوصفه عملاً شديد الارتباط بالمشاكل الاجتماعيّة الحيّة، بوصفه نشاطاً يُشير إلى كُلّ ما هو مكبوت ومشوّه في المجتمع فيسمّيه أو يصفه أو يدينه... وبمعنى آخر، فإنّ هذا يُضفي على الكاتب، من حيث كونه مواطناً، نوعاً من القيادة المعنويّة والروحيّة. وعلى الكاتب أن يَسْعى لأنْ يتصرّف بمقتضى الدور الذي يُتَوَقَّعُ له أن يؤدّيه..(٣)

ويذهب الروائي المغربيّ الطّاهر بن جَلّون إلى أن الكاتب في «هذه القارّة الآهلة بالأُمّيين» وبالشعوب «المسحوقة الفقيرة» سوف يُصْبح وبدون علم منه «بمثابة صحافيّ، ومحامٍ، ورسولٍ، وناطِقٍ

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٣٥ و٤٣٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٥٠٦.
(٣) المصدر السابق، ص ٤٥٨.
(٤) تخبرنا الرواية أن أنيساً يوقف دراسته بسبب مشاكل مالية وعاطفية ـ فقد ماتت زوجته وابنته في شهر واحد. غير أن رجباً يعتبره، رغم كُلِّ شيء، «مُثقفاً»؛ فأنيس قد أحلّ مكانَ الشهادات معرفةً واسعة «بالطبّ والعلوم والحقوق» (ص ٤٣٢) ومكتبة «دسمة» هي كُلّ ما يملك في هذه الدنيا.
(٥) المصدر السابق، ص ٤٧٩.
(٦) المصدر السابق، ص ٤١٧.

(١) المصدر السابق، ص ٤٩٦.
(٢) يرى حليم بركات في مقطع ثرثرة المذكور أعلاه ثلاثة أشكال من المُراوَغة (evasiveness): «ثمّة مُراوغة مزدوجة... [في] التحدّث إلى فرعون قديم وفي توجيه اللوم إلى مُساعديه. بل إنّ باستطاعة المرء أن يكشف عن شكل ثالث من المراوغة في مدح [الحكيم] للحاكم، مضفياً عليه صفات الحكمة والبصيرة والعدالة في حال لم تنجح الخدعتان الأوّليان.» راجع بركات، **Visions of Social Reality in the Contemporary Arab Novel** (Washington D.C.: Georgetown University, Institute of Arab Development, January 1977), p. 130.
(٣) راجع الكتاب الهام الذي أشرف عليه **George Theiner** بعنوان **They Shoot Writers, Don't They?** (London: Faber and Faber, 1971), p. 166.

باسم العمّال، ومُدافع عن قضيّة، وكاتب عموميّ، ونبيّ الأزمنة العصيبة، ورجل ملتزم بسائر النضالات الوطنية، ورمز، وأسطورة...».(١) صحيحٌ أنّ المثقّف قد يرفض أن يتصرّف بمقتضى الصورة التي رسمها النّاسُ عنه، مُؤثراً في تلك الحال أن «ينزوي في أحلامه الشخصيّة.» لكنَّ هٰذا:

> سوف يُعتَبرُ (بل إنّه لكذلك، بشكل ما) خياراً سياسياً وأخلاقياً واجتماعياً. إنّ قُرّاءه الحقيقيّين والمحتملين سوف يعتبرونه آبقاً وخائناً... أن تكونَ فنّاناً، فنّاناً فحسب، قد يعني في بلادنا نوعاً من الجريمة الخلقيّة، [نوعاً من] الخطيئة السياسية...(٢)

إنّ القسم التالي سوف يطرح إذن مسألتينْ: عَذاب المثقّف المتخلّي عن النضال السياسي، والوسائل التي يستخدمها لرفع ذلك العذاب عنه.

***

يعجز نمطُ الحياة البورجوازيُّ الذي يسلكه عمر الحمزاوي بعد اعتقال عثمان خليل عن توفير الرّاحة النفسيّة والجسديّة له. ولذلك يعقد العزم على هجران عائلته بحثاً عن تلك «النشوة الغريبة الغامضة» التي وجدها ذات يوم في الحبّ والشعر. غير أنّه يكتشف أنّ العلاقات النسائيّة المتعدّدة التي أقامها تعجز هي الأخرى عن إيصاله إلى تلك «الحقيقة المطلقة» الوجديّة.(٣)فيقضي عاماً ونصف العام في كوخٍ ناءٍ ويحيا حياةً يمتزجُ فيها الجنون بالأحلام والحقيقة والخيال. إلّا أنّ «نداء الحياة» لا يكفُّ عن مُلاحقته حتّى في عِزّ أحلامه، ويعود إلى حياة الواقع حين يستنجد به عثمان خليل الهارب من وجه بوليس النظام النّاصري، فيُصَاب بطلقة ناريّة طائشة ويُعتقلِ الصديقان ويُرمَيان في سيارة الشرطة.

ثمّة رسالتان مترابطتان في **الشحّاذ**، تُعنى الأولى منهما ببؤس المثقّف المتخلّي عن العمل السياسي: فالماضي يسكنه، والحاضر يؤلمه، والوحدةُ كما الأحلامُ والتصوّف لا تُقدّم له العَزاءَ. أمّا الرسالة الثانية فتشدّد على استحالة ذلك التخلّي أصلاً. إنّ كُلّ ما في ماضي عمر وحاضره وأحلامه سِياسيٌّ بشكلٍ أو بآخر؛ فالهروب من هذه الحقيقة يعني هروباً من كُلّ حقيقة. بل إنّ **الشحّاذ** تذهب إلى أبعد من ذلك حين تُلمح إلى أنّه قد لا يكون في مقدور المثقّف السياسيّ أن يتخلّى عن السياسة حتى لو شاءَ ذلك لأنّ السلطة سوف تبادر بنفسها إلى زجّهِ في الصراع معها. إنّ صرخةَ عثمان طالباً النجدة ورصاصةَ الشرطة في جسد عمر تذكّرانِ المثقّف المتخلّي عن العمل السياسي بتجذّره المحتوم في التاريخ الماضي والحاضر وبحاجته للانخراط المتجدّد في عمليّة الصراع الاجتماعي. ولعلّ هذا ما رمى إليه محمود أمين العالم حين قال:

> لا طريقَ إلى نشوةَ اليقين، إلى رعشة الحقيقة، بالعُزلة والتفرّد والانقطاع عن الدنيا... عُمرَ لن يحقّقَ نشوةَ اليقين بالانتظار العقيم... وإنّما وهو في عربةٍ واحدة [أي في تحالف كامل ونضالي] مع عثمان...(١)

***

يعتقد بعضُ المثقّفين الراديكاليّين (وبغضّ النظر عن انتماءاتهم السياسيّة) أن الإحجام أو التراجع عن مشابكة الواقع السياسي شبيهان إلى درجة لا يمكن تحديدُها بالخيانة؛ وهذا ما عبّر عنه الشاعر المصري الشعبيّ أحمد فؤاد نجم حين قال إنّ «الكلمة اللّي ما تبقى رصاصة ملعونة وخاينة.»(٢)إن الهروبيّ، بسكوته عن المظالم وتخلّيه عن السياسة، يُفاقم في رأي أولئك الراديكاليين الجمودَ والعفونة والقمع في أيّ مجتمع يعيش فيه. وقد يتنبّأ بعضهم بأنّ «صمت» الهروبيّ لن يجديه نفعاً لأنّ سيف القمع قد لا يوفّره إلى الأبد!

لن يكون هدفنا في هذا الكتاب أن نُقيّم ما إذا كان الهروبيّ/المتراجعُ خائناً أم لا(٣).حَسْبُنا أن نُشير إلى أنّ الإحساس بالخيانة يراود المثقّفَ المتراجع صاحبَ المبادئ والضمير، فيسبّب له عذاباً ممضّاً. وهذا ما يحصل لمنصور باهي في **ميرامار**. صحيحٌ أنّه لا ينخرط في أيّ عمل معادٍ للخليّة اليساريّة السريّة التي سبق أن انتمى إليها، غير أنّه يتّهم نفسه بـ«الخيانة»(٤)لكونه قد أثبت ضعفه واستسلامه لأخيه الضابط الذي طلب منه أن يتخلّى عن رفاقه

---

(١) الطاهر بن جلّون، «دفاعاً عن الذّاتيّة المتمرّدة،» الآداب، العددان الثاني والثالث، شباط/آذار ١٩٨٠، ص ٩٥.

(٢) LLosa، في كتاب Theiner السالف الذكر.

(٣) **الشحّاذ**، ص ١٦٢.

(١) محمود أمين العالم، «نجيب محفوظ بين **أولاد حارتنا والشحّاذ**،» الهلال، تموز ١٩٦٥، ص ٧٦.

(٢) إنّ ذلك التقييم لدور الكلمة يتناقض مع تشديد جوليان بَنْدا على أنّ «خيانة» المثقّفين تكمن في إقحامهم «عواطفهم السياسيّة» في قلب نشاطاتهم الثقافيّة. راجع، Julien Benda, **The Treason of the Intellectuals**, trans. from the French by Richard Aldington (New York and London: W.W. Norton and Company, 1969).

(٣) لا بدّ من القول، مع ذلك، إنّ ثمّة فوارقَ واضحة بين النوعينْ: (أ) فالمتراجع لا ينخرط عادة في أيّ عملٍ معادٍ بشكل حقيقيّ ومباشر للجماهير، أو للحزب، أو للثورة؛ ولذلك فإنّ «الدمار» الذي قد يحدثه لأيّ من تلك المجاميع قليلٌ قياساً إلى ما يحدثه «الخائن»؛ (ب) إنّ المكاسب التي يجنيها الفريقُ المعارضُ لتوجّهات المثقّف المتراجع جَرّاء تراجعه قليلة هي الأخرى قياساً إلى المكاسب التي يجنيها ذلك الفريق بفضل خيانة الخائن؛ (ج) إنّ الهروبيّ لا ينفضُ يده من «الثوريّين» كُلّياً، كما أنّ هؤلاء لا ينفضون أيديهم منه كذلك.

غير أنني أستدرك فأقول إنّ الاستنتاجينْ الأوّل والثاني لا يصحّان إلّا حين يكون للمثقّفينْ الاثنين تأثير مماثل على المجتمع والثقافة؛ وإلّا فإنّ متراجعاً ذا شهرة ونفوذ لَيُعدّ أهمّ في أعين المؤسّسة التي يتجنّب مواجهتها من خائن لا قيمة أدبيّة له.

(٤) ميرامار، ص ١٦٩.

السياسيين. بل إنّه يبرّر للآخرين أن يرموه بالتجسّس لصالح أخيه، أي لصالح السلطة الحاكمة. وتشتدّ مُعاناته النفسيّة كُلّما ذكّر نفسه بأنّه لمّا يزل على إيمانه بمُثل الخليّة الطامحة إلى «الثورة الحقيقيّة»[(١)]، وفي لحظة محدّدة يجهر بنقده للثورة التي كانت «أرفق» ممّا يجب بأعدائها[(٢)]، كحسني علّام، رجل الفدّانات المئة. إنّ ذلك الصراع الداخلي بين الإيمان بأهدافٍ معيّنة من جهة، والعجز عن العمل لتحقيق تلك الأهداف من جهة أُخرى، يَرْمي بمنصور إلى مهاوي «الجحيم.»[(٣)]

غير أنّ المتراجع المُعذَّب يقرّر أن يخطو خطوات أربعاً أملاً في قلب سيرته الهروبيّة. فهو يقرّر (أ) أن يكتب برنامجاً لإذاعة الاسكندرية عن «تاريخ الخيانة في مصر»؛ (ب) وأن يُغرق نفسَه في الخيانة، وذلك بإقامته علاقةً عاطفيّة مع زوجة المناضل فوزي أثناء اعتقال هذا الأخير؛ (ج) أن يطلب يد زهرة، الفلّاحة المصريّة الفقيرة بعد أن تخلّى سرحان عنها؛ (د) أن يقتل سرحان.

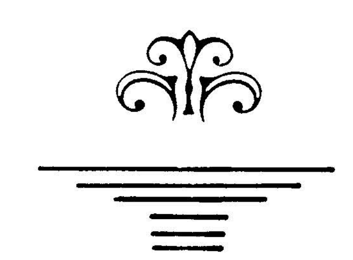
سوف نتناول لاحقاً خطوتي منصور الثانية والثالثة بالتفصيل ـ علماً أنّها الخطوتان الوحيدتان اللتان نفّذهما بالفعل. فأمّا الخطوة الأولى فإنّي أرى أنّها تفيد منصوراً لا في قلب ماضيه «الخيانيّ» من الناحية النفسية فحسب، وإنّما تنطوي على مدلول جماعي لأنّها تهدف إلى تحذير الأمّة جمعاء من هروبيّين/ «خائنين» مثله. وأمّا الخطوة الرّابعة فتحتاج إلى المزيد من التفصيل. صحيح أنّ تخلّي سرحان عن الفلّاحة الفقيرة لصالح عَلِيّة الأكثر ثراءً لا يبرّر في حدّ ذاته اشتعالَ منصور بالغضب، أو إيمانَه بأنّ وجوده قد أضحى نقيضاً لوجود

(١) المصدر السابق، ص ١٥٠.
(٢) المصدر السابق، ص ٥٢.
(٣) المصدر السابق، ص ١٦٢.

سرحان، أو عزمَه على قتله بتهمة «الخيانة.»[(١)] غير أنّنا إذا تأمّلنا ما قد يَرمز إليه كُلٌّ من سرحان وزهرة في رواية محفوظ[(٢)]، فإننا قد نكتشف أنّ خيانة سرحان لزهرة تُسلّط الضوء في عقلِ منصور باهي على شكلين آخرين من الخيانة: تخلّيه عن الكفاح السياسي، واستئصال أخيه الضّابط النّاصري لبذور «الثورة الحقيقيّة.» إنّ قتلَ منصور لسرحان سوف يعني أمريْن: قتلَه هو (أو بالأحرى قتلَ الوجه الخياني لمنصور باهي)، وقتل أخي منصور، سفّاح «الثورة الحقيقيّة» التي يمثّلها فوزي ورفاقُه.

يبقى السؤال التالي: لماذا لا يفكّر منصور في قتل أخيه الذي «يدفعه» إلى الخيانة؟[(٣)] وإجابتي على هذا السؤال ذات شقّيْن: إنّ قتل الأخ سوف يؤدّي من الناحية النظريّة إلى نتائج مماثلة لتلك التي قد يُنتجها قتلُ سرحان من حيْث أثَرُها «التطهيري» السياسي في نفس منصور؛ غير أنّ قتلَ الأخ لأخيه قد يُفاقم من شعور منصور بالذنب. وأمّا الشقّ الثاني من الإجابة فهو افتراضيّ يصعب التحقّق منه وإنْ كنتُ أحدس به: فالواقع أنّ مجرّد التفكير في قتل ضابطٍ في الجيش قد يعرّض للخطر مهنة نجيب محفوظ وسلامته الشخصية. وإنْ صحّ حَدْسي هذا فإنّ ميرامار تتضمّن هَهُنا شكلاً رابعاً من أشكال المراوغة التي تحدّث عنها بركات سابقاً.

(١) ميرامار، ص ١٨٤.
(٢) في الفصل الرابع من هذا الكتاب أُبيّن أنّ زهرة تحمل ملامح من الوطن المصريّ ومن «الثورة الحقيقيّة» (أي تلك التي تلغي التناقضات الاجتماعية القديمة ولا تكتفي «بإزاحتها بتناقضاتٍ حديدة» على نحو ما فعلت ثورة ١٩٥٢ ـ حسب تقديري لموقف فوزي من هذه الثورة المستخلص من الحوار عن سعد زغلول). وقد سبق أن رأينا أنّ سرحان يمثّل المثقف الانتهازي الذي يستغلّ الثورة والدولة على حساب مصر والثورة الحقيقيّة.
(٣) ميرامار، ص ٢٠٠.



ثلاث قصائد

علي جعفر العلّاق

الهـدهد

«إلى د. عبد العزيز المقالح»

هدهدٌ
ضائعٌ في اشتعالِ الغبارْ
طعنةٌ / نفقٌ
في قميصِ النهارْ

* * *

أينَ بلقيسُ؟
أشجارُنا الآنَ سوداءُ،
هذي الأناشيدُ سوداءُ،
هذا المدى:
أسودُ
فإلى أينَ يقتادُنا الهدهدُ؟

* * *

كمْ فسيحٌ هو الليلُ،
كمْ ضيِّقٌ حُلُمي،
أينَ بلقيسُ؟
ماءُ الظلامِ قبائلُ باكيةٌ أمْ غبارْ؟
مَنْ سيرفو قميصَ النهارْ؟

* * *

كمْ يطولُ بنا الليلُ؟
هذي القصائدُ يابسةٌ
والمدى: طللٌ أسودُ
كمْ يطولُ بنا ليلُنا
أيها الهدهدُ؟

١٩٩١

حنين الشجرة

تلبسُ الريحُ حنينَ الشجرهْ،
وتغطّي خشبَ الأيامِ بالوهمِ:
ثيابي خمرةٌ،
ستؤاخي بين هذا الجسدِ اليابسِ
والبحرِ،
تغطّيهِ بريحٍ
ممطرهْ
لم يكنْ في الريحِ غيرُ الريحِ تبكي،
لم يكنْ للريحِ دربٌ
في حنينِ الشجرهْ،
غير أنّ الوهمَ، إذ يلبسُ روحي
ويناديني صهيلُ العشبِ،
والبحرُ يغني
في شراييني،
ويبكي السحرهْ،
تصبحُ الريحُ بلاداً،
تغمرُ الروحَ، وجمرَ الشجرهْ..

١٩٩١

الخـريف

دمٌ
أراهُ عارياً،
يئنّ في مفاصلِ الشجرْ،
وامرأةٌ تبحثُ في رمادِها،
عن جسدٍ منكسرٍ،
وعن ينابيعَ بلا غيمٍ،
وعن بقايا
من حرائقِ الثمر..

* * *

هذا الخريفُ
شاحباً
يحملُ في قميصهِ المشتعل:
النساءَ،
والخيولَ،
والمطرْ.

* * *

كانَ الخريفُ
شاحباً،
وشاحباً كانَ
دمُ الشجرْ..

١٩٨٩
صنعاء

أبو متعب... طال عمرك

طالب الرفاعي

(١) فتحت الإشارة

كان أبو متعب جالساً، عندما شاهد رئيس القسم قادماً. نفض عنه ضيقه، وطول انتظاره، وهبَّ واقفاً. «.. هذا هو. ها قد وصل أخيراً..» أسرَّ لنفسه، وبطريقة آليّة اعتادها راح يبسمل. «.. يا رب. يا ميسّر الأمور، يا الله..

وجعلنا من بين أيديهم سدّاً ومن خلفهم..»

دخل رئيس القسم إلى غرفة مكتبه، دون أن يلتفت إليه، فدلف وراءه.

ما إن استوى الأول خلف مكتبه حتى بادره رافعاً يده اليمنى، حيث استقرب سبابته بشكل مائل قرب صدغه:

- صبّحك الله بالخير يا بو عصام!

رفع رئيس القسم نظره إليه. استغرب منه أن يخاطبه بطريقته، وكما لو كان بينهما معرفة سابقة.

- أهلاً.

ردّ أبو عصام باقتضاب. لم ترقه هيئة أبي متعب، ولا طريقة دخوله عليه، ولا تحيّته العسكرية:

- أنا المراسل الجديد طال عمرك!

- نعم؟!

صدرت عن أبي عصام، كأنه أراد التأكّد ممّا يسمع. بينما راح يتفرّس بأبي متعب. وقد زاد انزعاجه منه:

- المراسل الجديد.

حاول أبو عصام إخفاء ردّة فعله، والاحتفاظ بهدوئه ريثما يتأكّد من الموضوع:

- مَنْ الذي بعثك إلى هنا؟!

- الإدارة.

- أي إدارة؟

- المدير.

ضايق أبا عصام الأسلوب الذي يردّ به عليه أبو متعب:

- أي مدير؟!

سأل أبو عصام وقد بدأ ينفد صبره:

- العم بو سعود طال عمره وعمرك.

كان أبو متعب رجلاً مسنّاً، ولكنه يبدو محتفظاً بقوّته. جسمه مليء ولهذا يبدو أقرب إلى القصر منه للطول. لحيته صغيرة مخضّبة بالحنّاء. نظراته عميقة يصعب التنبّؤ بما خلفها. شاربه خفيف شائب محفوف. وأكثر ما يلفت النظر في وجهه تلك الأسنان الصفراء المتناثرة بلا نظام، وحركة لسانه الذي لا يسكن. مع تلك المسبحة التي لا تفارق يده، والتي لا تنفكّ حبّاتها تتحرّك بهدوء بين أصابعه، دونما صوت:

- انتظر في الخارج.

أشار أبو عصام بيده لأبي متعب. تحرّك الآخر بخطوات بطيئة، وقبل أن يخرج استوقفه أبو عصام:

- ما اسمك؟!

- عايض متعب..

هزّ أبو عصام رأسه، فأضاف الرجل:

- أبو متعب طال عمرك.

- حسناً.

انطلق صوت أبو عصام بنفاد صبر، يستعجل أبا متعب الخروج.

* * *

- نعم هو المراسل الجديد.

جاء ردّ الإدارة على أبي عصام. فاستغرب، وتساءل «.. كيف تمّ ذلك؟!»

وضع سمّاعة التليفون، ودمدم مستخفّاً يحدّث نفسه «.. بو متعب!!»

سرح لبرهة، وبعدها دفع بكرسيه الدوّار إلى الخلف و«سأقابل بو سعود.. القسم بحاجة لمندوب ومراسل في نفس الوقت. وبعد

كل كتبي، وطلباتي المتكرِّرة، يأتي أبو بطيخ!»

فتح باب غرفته، ففاجأه أبـو متعب يهبّ في وجهه واقفـاً. يرفـع يده بتحيّته العسكرية ذاتها. ويخاطبه أبو عصام مشيراً إليه:

- اجلس! انتظر!

* * *

بيّن أبو عصام لمدير الإدارة أن القسم بحـاجة مـاسّة لمنـدوب ومراسل في شخص موظف واحد. وأن هذا الرجـل المسنّ، بهيئتـه وأسنـانه المنـثرة، ومسبحته، لا يصلح، ولن يستـطيـع القيـام بهـذا العمل. ولكن مدير الإدارة قاطعه:

- دع عنك هيئته وأسنانه!

- ولكن. .

- الرجل سيعمل مراسلاً وليس عارض أزياء.

ظلّ أبو عصام ينظر لمدير الإدارة، وصوت الأخير:

- لنعطه فرصته. . .

وينهي المدير المقابلة، خاطب سكرتيرته:

- هيّا! جهّزي ملفّ الاجتماع!

* * *

مرَّ أسـبوعان كان أبو متعب خلالها حاضراً طوال الوقت، وقائماً على خدمة الجميع. ولكن شيئاً ما بدأ يلفت نظر أبي عصام.

شـابّ خمّن لأول وهلة بأنـه هندي أو بـاكستاني. أضحى يـظهـر بصحبة أبي متعب أينما ذهب. يجلسان طوال الوقت يتهامسـان، بينما تلوح عـلى أبي متعب مـلامـح الجدّ وهـو يحـاول إيصـال فكـرة مـا للشابّ. وإذا ما أُرسل أبومتعب إلى أية جهة، تبعه الآخر كظلّه.

في أحد الأيام طلب أبو عصام أبـا متعب. دخل عليـه بخطواتـه الـوئيدة، وتحيتـه العسكريـة. استفسر منه عن الشـاب الـذي يبقى طوال الوقت جالساً إلى جـواره. اضطرب أبـو متعب قليلاً، بعـدها خرجت كلماته:

- يساعدني، طال عمرك.

هزَّ أبو عصام رأسه، رافعاً حاجبيه و:

- هذا لا يصحّ.

- لماذا طال عمرك؟!

قالها أبو متعب بينما كـان ينظر في عيني أبي عصـام مباشرة. ظـلاّ لبرهة على وضعهما هذا. بينما كان أبو عصـام يحدِّث نفسـه «. . ابن الكلب، عجوز الحيلة. . يتصنّع الجهل والطيبة أمامي. .»

- لا أُريد أن يحضر هذا الشاب معك غداً!

- اسمه إقبال طال عمرك . . مسلم باكستاني. .

- هيّا تفضّل!!

أشـار أبو عصـام لأبي متعب نـاحيـة البـاب. ظلّت نـظرات أبي متعب باردة. ومن بعيد خرج صوته:

- حاضر طال عمرك.

بـبرود رفع أبـو متعب يده اليمنى حتى لامست سبـابته صـدغه. أدّى تحيّته العسكرية و:

- السلام عليكم.

ولحظة انغلق الباب خلفـه أفلت أبو عصام متضايقاً:

- إلى جهنم!

* * *

في صباح اليوم التالي، وبينما كـان أبو عصـام يهمّ بدخـول غرفـة مكتبه، شاهـد أبا متعب وبجـانبه إقبـال جالسـيْن كعادتهما يتبادلان الحديث.

«. . ابن الكلب!» أفلت يحدِّث نفسه. «عجـوز جهنم. .» ومن مكانه أشار لأبي متعب، ودخل منفعلاً لغرفته.

على طريقته دخل أبو متعب بهدوء و:

- صبّحك الله بالخير يا طويل العمر.

أدّى تحيته العسكرية ووقف وكأنّ شيئاً لم يكن:

- لماذا أحضرت إقبال معك؟!

- يساعدني طال عمرك!

- ليغادر حالاً!

ارتفع صوت أبي عصام محتدّاً.

- لا تزعج نفسك يا طويل العمر. لن يكون إلاّ ما تُريد. .

- تفضّل اصرفه فوراً.

ظلّ أبو متعب برهة في مكانه، وكأنّه يتعمّد أن يؤجّج غضب أبي عصام الذي ارتفع صراخه.

- هيّا! تحرّك! ألا تسمع؟!

- حاضر. . السلام عليكم.

فحّ بكلمته، واستدار يخرج متباطئاً. .

* * *

بعد هذه الحادثة بيومين، وبينما كان أبو عصام جالساً عـند نايف مـوظف الصادر، إذ بـإقبال يـدخل حـاملاً كيسـاً. قـدّمـه لنـايف، وانسحب دون أن يرفع بصره بوجه أبي عصام:

- ما هذا؟!

نبس أبو عصام يسأل. أجاب نايف:

- سندويش.

فارتسمت الدهشة على وجه أبي عصام، ولكن نايف أكمل:

- يعجبني أبـو متعب! ملعون. . استقـدم إقبال عـلى كفالتـه من

الباكستان، يعطيه خمسين ديناراً في الشهر، ويقبض هو خمسمائة دينار من الوزارة. .

ظلَّ أبو عصام ودهشته، وصوت نايف:
ـ ولكن إقبال طيِّب. . طوال اليوم يخدم الجميع. .

انتبه نايف إلى سكوت أبي عصام، فسكت هو بدوره، وبعد برهة أفلت يخاطب أبا عصام مادّاً يده بالكيس:
ـ تفضّل! أتأكل معي؟!

* * *

في نهاية الدوام، وبينما أبو عصام متّجهٌ لسيارته في الموقف، شاهد إقبال واقفاً ينتظر. قبل أن يخرج من الموقف، تقابل مع أبي متعب داخلاً يقود سيارته «التاكسي»:
ـ ابن الحرام!!

قالها وأكمل بسيارته.

كانت إشارة الموقف الضوئية حمراء، عندما حاذى أبو متعب بسيارته سيارة أبي عصام، وراح يؤشِّر له، أنزل أبو عصام زجاج نافذته، فرفع أبو متعب يده بتحيته العسكرية مبتسماً، وصوته:
ـ مسّاك الله بالخير يا طويل العمر. .

لحظتها فتحت الإشارة. .

(٢) منتشياً يتحرَّك. .

أعلنت الشركة عن حاجتها لصبيّ شاي وقهوة، وبعد ثلاثة أيام تجمّع لديها ملفّ يحوي طلبات راغبي العمل. خلافاً لجميع الطلبات التي كانت لعمالة عربية أو آسيوية، استوقف المديرة الإدارية: الآنسة فاتن، ابنة صاحب الشركة، طلب السيد/عايض متعب. . راحت تدقِّق في صورته، غترته وعقاله، ولحيته الصغيرة، ونظراته الحادّة.

طلبت سكرتيرتها. ناولتها طلب العمل و:
ـ اتّصلي بصاحب هذا الطلب، وليحضر لمقابلتي في الخامسة مساء. .

* * *

كانت الآنسة فاتن تتكلَّم في التلفون مع إحدى صديقاتها عندما استأذنتها السكرتيرة الدخول و:
ـ تفضّلي!

ارتفع صوت فاتن. دخلت السكرتيرة و:
ـ الرجل صاحب الطلب موجود. .

نظرت فاتن للساعة المذهَّبة التي أمامها و:
ـ لينتظر ريثما أطلبه. .

* * *

انفتح الباب. ظهر أبو متعب. للوهلة الأولى تراءى لفاتن أنه قصير:
ـ مسّاكِ الله بالخير يا بنت الأجاويد. .

قال جملته مركِّزاً نظره على وجهها، رافعاً يده اليمنى، حيث استقرَّت أصابعه المضمومة وبشكل مائل قرب صدغه. .
ـ أهلاً وسهلاً

لفت نظر فاتن أسنانه الصفراء المتناثرة، وطريقة كلامه، وللحظة حضرت بها ضحكتها. أشارت له بالتقدّم و:
ـ تفضّل!
ـ ما خاب من شاهد هذا الوجه الطيّب. .

قال جملته قبل أن يجلس، فارتسمت ابتسامة فاتن على وجهها وأفلتت:
ـ شكراً. .

جلس قبالتها هادئاً، بينما راح يعبث بحبّات مسبحته بصمت. بدا لها واثقاً من نفسه، لحيته المحنّاة، وحركة لسانه التي لا تهدأ، وما إن التقت عيناهما حتى بادرها:
ـ حيَّا الله وجه الخير. .

حبست هي ضحكة تلحّ عليها، وأجابته:
ـ أهلاً وسهلاً. . ما اسمك حجي؟!
ـ أبو متعب طال عمركِ.
ـ أتعرف طبيعة العمل المطلوب؟!
ـ نعم يا طويلة العمر. .

عادت تنظر إليه، فعادت ضحكتها تنقر عليها، وصوته:
ـ المطلوب عامل شاي وقهوة. .
ـ نعم. .

أشارت برأسها و:
ـ والراتب. .

قالت كلمتها، فأحسّت أن رغبتها في الضحك قد انحسرت. .
ـ كما تشائين يا بنت الأكابر.
ـ عندك أسرة؟!
ـ ثلاث نساء. .
ـ ماذا؟!

شهقت بضحكتها هي، فأضاف بزهوّ هو:
ـ نعم يا بنتي. . ثلاث. . الثالثة تزوّجتها قبل شهر. .
ـ طيِّب حجي. .سنعطيك راتباً شهرياً قدره مائة وخمسون ديناراً. .

ظلَّ ينظر إليها، مرَّت فترة صمت بينهما، وصوته:
ـ بل مئتان يا طويلة العمر!!

رفعت نظرها إليه، فأكمل:

- للقديمات مائة، وللجديدة مائة . .

انفجرت تضحك. مدَّت يدها لتتناول ورقة كلينكس، تجفِّف دموعها و:

- طيِّب حجّي . .

وتخاطب سكرتيرتها. ارتفع صوتها:

- سهير . .

- نعم.

أجابت السكرتيرة عبر جهاز التلفون الداخلي:

- تعالي لو سمحتِ . . .

- حاضر . .

دخلت السكرتيرة، فناولتها فاتن الطلب و:

- اعملوا للحجّي أبي متعب أمر تعيين . .

والتفتت تكلِّم أبا متعب:

- متى تبدأ العمل؟!

- الآن طال عمركِ . .

وثانية عادت تخاطب السكرتيرة:

- ابتداء من الغد . .

- تفضّل!!

أشارت له أن يتبع السكرتيرة. نهض من مقعده. رفع لها يده بتحيته العسكرية، مركِّزاً عينيه في عينيها و:

- مشكوره، طال عمركِ

* * *

بعد مرور أكثر من أسبوع على دوام أبي متعب في الشركة لاحظت فاتن أن هناك شاباً يبدو عليه أنه هندي، بدأ يظهر بالقرب من أبي متعب دائماً. طلبت السكرتيرة لتستفسر منها، وصوت الأخيرة:

- لا أعلم. أشاهدهما معاً طوال اليوم، وفي نهاية الدوام يغادران معاً . .

بعد فترة أخبرت السكرتيرة، الآنسة فاتن أن أبا متعب لم يعد يُداوم، وأن الشاب الهندي هو الذي يعمل كل شيء . .

- ما اسمه؟

- راجو!

ظلَّت فاتن ساكتة، فأضافت السكرتيرة:

- عفواً آنسة فاتن . . الشاب الهندي أنظف من أبي متعب . .

هزّت الآنسة فاتن رأسها، وصوت السكرتيرة:

- كما أنه يتكلّم الانجليزية . .

ولم تعلّق فاتن . .

* * *

الثامنة والنصف صباحاً. الآنسة فاتن تصل إلى الشركة. تدخل فيقابلها أبو متعب في الممرّ:

- صبّحكِ الله بالخير يا طويلة العمر . .

صبّحها رافعاً يده اليمنى بتحيته العسكرية ذاتها و:

- أهلاً . . صباح النور . .

ردّت عليه، وأكملت طريقها لمكتبها. بعد مرور فترة دخل عليها أبو متعب حاملاً الصينية وعليها النسكافيه. اقترب بحذر من المكتب. وضع الكوب، واستدار ليخرج، وصوت فاتن:

- منذ مدّة لا نراك . .

- أنا تحت أمركِ يا طويلة العمر . .

رفع بصره إليها فرآها تنظر إليه فأضاف وجلاً:

- هل قصّر راجو بأي شيء؟!

- كلا . .

ردّت فاتن. بقي هو متسمّراً في مكانه، وصوت فاتن مهادناً:

- راجو ولد جيّد . .

جملة فاتن تدخل السرور إلى قلبه. يتحرّك. يهمّ أن يخرج، وصوتها مرّة ثانية:

- مشكور . .

ومنتشياً يتحرَّك . .

(٣) رويداً أكمل طريقه . .

- صبّحك الله بالخير يا طويل العمر.

رفع أبو متعب يده بتحيته العسكرية، يحيّي مدير الإدارة، وظلَّ واقفاً في مكانه:

- تفضّل بو متعب . .

وصله صوت أبي متعب. خطا أبو متعب بوجل. «. . ماذا تراه يريد منّي؟! اللهم اجعله خيراً . . ليس وراء هذا الوجه إلاّ المصائب. .» أسرَّ أبو متعب لنفسه. بينما راح يختلس النظر لأبي سعود الذي بدا مشغولاً بترتيب بعض الأوراق على مكتبه و:

- حيَّا الله أبو متعب.

انطلق صوت أبو سعود يحيّي أبا متعب دون أن يرفع بصره إليه:

- تحيا وتدوم يا طويل العمر.

«. . يُحيّيني بهذه الطريقة!! ياالله ستْرك. .» رنَّ التلفون، وصوت «أبو سعود»:

- الو!

- . . . .

- أهلاً . . أهلاً . . يا مرحبا.

- . . .

- بخير . .

رأى أبـو متعب كيف أن ملامـح أبي سعود قـد تهلَّلت. «مع مَنْ يتكلَّم؟! . . لا بدّ أن يكون مسؤولاً مثله . .»
ـ نعم.
ـ . . .
ـ حاضر طال عمرك.
ـ . . .
ـ تأمر . .
ـ . . .
ـ الليلة سيكون معي.
«شغل سهرات . .»
ـ حاضر . .
ـ . . .
ـ الله يسلّمك.
أنهى أبو سعود المكالمة فعادت لأبي متعب هواجسه:
ـ أبو متعب . .
قالها أبو سعود، وعاد ينشغل بأوراقه.
وحدها حبَّات مسبحة أبي متعب كانت تتحرَّك بهدوء. اعتدل أبو سعود في جلسته و:
ـ المدام . . . تحتاج لسائق خاص لها يا أبا متعب . .
ظلّ أبو متعب ينظر في وجهه:
ـ نريد سائقاً ممتازاً . . وأميناً . .
لم يعرف أبو متعب بماذا عليه أن يردّ، وصوت أبي سعود:
ـ لماذا أنت ساكت؟!
ـ أبداً يا طويل العمر . .
ـ سيكون اسمك ضمن كشوف العلاوات القادمة . .
ـ مشكور يا طويل العمر.
ـ تأخذه رأساً إلى البيت، ويبقى عندنا . .
صار كل شيء واضحاً الآن لأبي متعب. «. . يريد سائق لزوجته على حسابي . . ابن الكلب . . يغضّ النظر عن عدم حضوري هنا، وأنا أرتّب له سائقاً لزوجته . .»
ـ متى سيكون السائق عندنا؟!
ارتفع صوت أبي سعود:
ـ حاضر طال عمرك.
ـ اليوم العصر.
ـ إن شاء الله.
ـ حسناً . . لديّ اجتماع الآن . .
أبو متعب ينهض. يرفع يده بتحيته العسكرية و:
ـ السلام عليكم . .
ـ هلا أبو متعب . .

تحرَّك أبو متعب صوب الباب، وصوت أبي سعود:
ـ لا تنس . . نريده أميناً . .
ـ حاضر طال عمرك . .
وبهدوء أكمل أبو متعب طريقه . .

(٤) بسلامة أبي متعب . .

الثانية ظهراً . ركب آخر المجموعة. أغلق الباب خلفه، فانطلق أبو متعب بسيارته التاكسي. أعظم وإقبال جلسا بجواره، بينما جلس كل من راجو ونواز وخان، في المقعد الخلفي . . «. . إقبال خمسون، وأعظم خمسون = مائة . . راجو ونواز . . مائة ثانية، وخان خمسون . . يصبح المجموع مئتين وخمسين ديناراً . . يجب أن أُرسل أنطون لبيت ابن الكلب:
ـ المدام تحتاج لسائق خاص . . يُلعن أبوك على أبي المدام . .
كان أبو متعب يحدِّث نفسه، بينما تعالت الرطانة تملأ جوّ السيارة المنطلقة . .

* * *

توقَّف أبو متعب بسيارته قبالة المطعم الباكستاني، كعادته كل يوم:
ـ هيّا . .
التفت يخاطب راجو . .
ـ . . .
هزَّ راجو رأسه غير مكترثٍ، بينما راح يتفاهم وزملاءه بخصوص غدائهم . .
ـ هيّا يا راجو!!
كـرَّر أبو متعب بانزعاج. فتح راجو الباب وترجّل، فعاد أبو متعب لحسابه . . (إقبال وأعظم . . مائة . . راجو ونواز وخان . . مائة وخمسون . . هذه مئتان وخمسون . . وأنطون خمسون . . يصبح المجموع ثلاثمائة دينار . . سبعمائة وخمسون من الوزارة، وثلاثمائة وخمسون، ومئتان من الشركة . . ألف وثلاثمائة . . مائة وخمسون من البنك، وثلاثمائة . . بل لنقل مئتان من السيارة . . يصبح المجموع الكلّي . . ألفاً وثلاثمائة، ومائة وخمسـ . .)
أغلق راجو الباب خلفه، فقطع على أبي متعب حسابه . . التفت أبو متعب إلى حيث يجلس راجو، كما لو أنه أراد التأكّد منه . أبصره، فأدار المحرِّك. انطلقت السيارة، وثانية عادت الرطانة مخلوطة برائحة الأكل . .

* * *

(. . أدفع لهم مرتبات . . ثلاثمائة دينار . . أستلم . . سبعمائة وخمسين، وثلاثمائة وخمسين . . ألف ومائة، ومائتين . . ألف وثلاثمائة، ومائة وخمسين من البنك . . ألف وأربعمائة وخمسين . .)

وحده أبو متعب كان منشغلاً في حساباته، بينما انهمك الجميع في الأكل وسط رطانة مرحة. ضحك نواز عالياً فكاد أن يغصّ بلقمته. اهتزّ يسعل. عمَّ الضحك الجميع. انتبه أبو متعب، فصرخ بهم:

ـ مهدوء يا كلاب!

لم يلق ردّاً من أحد، فعاد لحسابه.. (.. ألف وأربعمائة وخمسون.. حيوانات أنسوني إلى أين وصلت.. أبدأ من الأول.. ثلاثمائة لهؤلاء الزفت.. سبعمائة وخمسون، وثلاثمائة وخمسون.. ألف ومائة، ومائتان.. ألف وثلاثمائة.. ومائة وخمسون من البنك.. ألف وأربعمائة وخمسون، ومائتان من السيارة.. المجموع الكلّي.. ألف وستمائة وخمسون ديناراً.. نخسر منها ثلاثمائة دينار.. يتبقّى ألف وثلاثمائة وخمسون ديناراً شهرياً..) أطلق زفرة كما لو أن حملاً ثقيلاً يرزح على صدره (.. ثلاثمائة دينار أصرف عليهم كل شهر.. عساهم بالماحي..) التفت إليهم، ما زالوا يأكلون، وبينه وبين نفسه ردّد (.. كلوا عساه بالسمّ الهاري..)، وغير مبال أكمل طريقه..

(الكويت)

جماليـات الأمكنة الطبيعية

د. شاكر النابلسي

إن الفن هو الإنسان،
مضافاً إلى الطبيعة.

- بيكـون -

شملت أماكن الطبيعة في روايات غالب هلسا، أماكن عدّة. ففي هذه الروايات نجد جماليات الحديقة، والبحر، والنهر، والجبل، والخلاء.

وعندما يصوِّر الشاعر، أو الرسَّام، أو الروائي، منظراً طبيعياً، فإنه يقتطع من الطبيعة قطعة تليق به. وربّما يشترك مع فنّانين آخرين بالقطعة نفسها ولكن، في النهاية، يتكوَّن لدينا عدد من القطع الفنيّة المختلفة، أو ربما المتشابهة في ناحية معيَّنة، ولكنها لدى الفنّانين الأصلاء، تبقى قطعاً مميَّزة.

فالفنّان يختار من الطبيعة جزءاً صغيراً يناسبه، يأخذه ثم يعيده ثانية إلى الطبيعة على شكل فنون. وهذا الأخذ والعطاء هو الذي أثرى الطبيعة، وجنّبها الاستنفاد، على مقدار ما أخذ منها، منذ بدء الخليقة إلى الآن.

ليس الفنّان مستهلكاً للطبيعة، كالإنسان العادي، يأخذ ولا يُعطي، ولكنه مُنتج في الطبيعة، لأنه إذا كان يعمل يومياً، فإنه يضيف يومياً إلى الطبيعة مباهج جديدة، لم تكن فيها من قبل. في حين أن الطبيعة من جانبها، تمدّه بروحها، وتهمس له بأسرارها التي لا يفهمها غيره، لأن لديه «الشيفرة» الخاصة لتفسير هذه الأسرار، وهو ما لا يملكه أي انسان عادي. ولذا فإننا نلاحظ أن العلاقة بين الفنّان والطبيعة، ليست علاقة حب وهيام فقط، بقدر ما هي علاقة تبادل مصالح وخدمات. فالطبيعة تعطي الفنّان لكي تأخذ منه. والفنّان يأخذ من الطبيعة لكي يعطيها. وهذه العلاقة من أكثر العلاقات الكونية - بمفهوم العلاقات الحديثة - قوّة ورسوخاً، فهي تسمح للفنّان بأن يكون في الطبيعة عنصر إضافة حيوياً، مهمّته الرئيسيّة الإضافة. ولكن أية إضافة؟.

إن الفنّان، كما قال أرسطو، عندما يُحاكي الطبيعة، هو في واقع الأمر لا ينسخها، ولكنه يوحي بها. وهذا الإيحاء يأتي على عدّة صور، تختلف وتتعدّد، بعدد الفنّانين الذين أوحوا لنا بالطبيعة. فعملية الإيحاء لكي تتمّ، تحتاج إلى تلك المسافة التي تقطعها الوردة من الغابة إلى الفنّان، ثمّ تحتاج إلى ذلك المرجل الفنّي الذي يُعيد تشكيلها من جديد بأشكال الفنّان وألوانه النابعة من تجربته ومعاناته، وثقافته، وعلمه بأسرار الحياة وتجلّياتها. وهذا هو التميّز أو التوحّد الذي قال به علماء الجمال، منذ وقت طويل.

لذا، فقد أصبح الفن، كما يقول «ميشال ديرميه» في كتابه (الفن والحس Art et Sens) هو المؤثّر في الطبيعة، وعقلها المفكّر، وبواسطته يفهم الإنسان الطبيعة التي تفهمه. ومنبع تأثير الفنّان في الطبيعة يتأتّى من تلك الإضافة التي يضيفها الفنّان/المبدع الأصغر للطبيعة. فعندما رسم «فان غوخ» مثلاً زهور السوسن، أو زهرة عبّاد الشمس، أو شجرته المشهورة، كان قد قدَّم للطبيعة زهوراً لعائلة السوسن، ولعبَّاد الشمس، لم يسبق أن وجدت من قبل، ومنذ بدء الخليقة. وتلك هي الإضافة.

وعندما وصف محمود درويش مدينة بيروت بقوله:

تفّاحة للبحر، نرجسة الرخام.
فراشة فجريّة، بيروت. شكل الروح في المرآة.
وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام.
بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام.
فضّة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام.

وفاة سنبلة. تشرّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت.

كان قد أضاف مدينة جديدة إلى مدينة بيروت التي كانت قائمة قبل أن ينشد هذه القصيدة عام ١٩٨٤.

ومن هنا نلاحظ أن العلاقة بين الفن والطبيعة ـ وكلها أمكنة تحكمها أزمنة ـ هي علاقة «خذ، وهات»؛ أي تبادل مصالح، وأن الفنَّان الذي يأخذ من الطبيعة دون أن يُعطيها يُفلس في النهاية، لأنه كالمقترض الذي يستلف ولا يُسدِّد.

وهذه العلاقة بين الفن والطبيعة، لكي تصبح علاقة سوية متكافئة، يجب أن يحكمها ما نسمِّيه في علم السياسة الحديث بـ «توازن القوى». فلا يتحالف القوي مع الضعيف، حتى لا يلتهم الواحد الآخر، وحتى يسود السلام. ولكي يسود السلام ـ وهو هنا الفن الراقي الرفيع الذي يتميَّز بأعلى مستوى من الجماليات المختلفة ـ لا بدّ أن يملك الفنَّان قوّة (الطبيعة تملك قواها الذاتيّة، فلا شرط لقوّتها) تجعله يتكافأ مع قوّة الطبيعة الذاتيّة. وتتمثّل هذه القوة بمجموعة من الأسلحة الفتّاكة التي نرمز لها بالخيال الخصب، وعمق التجربة المعيشة، والقدرة الذاتية المكتسبة من الثقافة العامّة، والتمرين، وتحدّيات الآخر. فيما لو علمنا أن مبرّرات الإبداع الفني، في تجلٍ من تجلّياته، هو محاولة للدفاع عن وجود الفنّان المهدّد من الآخر.

ومن هنا يتفق علماء الجمال على أن الفنّان في علاقته مع الطبيعة، لا يحاول أن يلغيها، أو يحلّ محلّها. ففان غوخ عندما رسم زهور السوسن وزهرة عبّاد الشمس، لم يكن يهدف إلى إلغاء زهور السوس أو زهرة عبّاد الشمس من الطبيعة، ليحلّ محلّها زهوره، ولكنه كان يسعى إلى أن تكون إلى جانب زهور الطبيعة تضيف إليها زهوراً جديدة. وكذلك كان الحال مع محمود درويش في قصيدته عن بيروت. فقد جاء لنا ببيروت جديدة إلى جانب بيروت القائمة، يُطلق عليها، «بيروت الدرويشيّة». كما سبق أن جاء نزار قباني ببيروت أخرى، أطلقنا عليها «بيروت القبّانيّة». وكلّ شاعر آخر جاء ببيروت جديدة، كانت تلك بيروت الخاصّة به. ولم يحاول أي شاعر من هؤلاء إلغاء بيروت الأولى/الأصل. وكذلك كان الحال مع نجيب محفوظ حين صوّر الأمكنة القاهريّة في ثلاثيته وغيرها. وقد حاول جمال الغيطاني حديثاً أن يتتبّع هذه الأمكنة شارعاً بعد الآخر، ومكاناً بعد مكان، لكي يتأكّد من وجود مثل هذه الأمكنة على الطبيعة، ولكنه اكتشف في النهاية أن محفوظاً قد بنى من جديد سكّريّته المحفوظيّة، وزقاق مدقّه، وحيّ بين القصرين الخاص به.

والفنّانون الذين حاولوا أن يحلّوا بإبداعاتهم مكان الطبيعة، كان مصيرهم الفشل الذريع، وسقطوا في بئر التقليد، والنسخ، والتصوير الضوئي الميكانيكي. وهؤلاء هم ما يُطلق على فنّهم الفن الرخيص. لأنهم لم يدركوا حقيقة جوهريّة وأساسيّة، وهي أن الفنّان عندما يتبادل المصالح مع الطبيعة فإنه يسعى لأن (يُكمل) الطبيعة، لا أن (يُقلِّدها) أو (يُلغيها). والفن ليس لديه من شيء يضيفه إلى الطبيعة غير إعادة ترتيب الأشياء، أو محاولة إيجاد نظام آخر، ليس بالضرورة أن يكون أفضل من نظام الطبيعة القائم. ومن هنا لعب الفن دور (العقل) بالنسبة للطبيعة. وهو ما كان ـ ولا يزال ـ ينقص الطبيعة. ومن هنا جاءت أهمية الفن كـ (مُكملٍ) للطبيعة، واعتبرت الأعمال الراقية جمالياً، (إضافة) جديدة.

والعقل الذي يستخدمه الفنّان في تعاطيه مع الطبيعة، يختلف عن العقل الذي يملكه العالم النباتي، أو العالم البيئي، أو أي نوع آخر من العلماء. ويطلق علماء الجمال على هذا العقل اسم (العقل الشعري). ولكي نوضح معنى العقل الشعري، وهي خاصيّة لا يملكها غير الفنّانين الأصلاء، نقترب قليلاً من الأعمال الشعرية ذات الجمالية الرفيعة. فنرى أنها عبارة عن عملية فنية معقّدة، يقوم بها الشاعر، فيحوّل عقله إلى قلب، وقلبه إلى عقل. فالصورة الشعرية لكي يتم خلقها، لا بدّ لها من قطع المسافة من عقل الشاعر إلى قلبه، ومن ثم تقفز كما تقفز نقطة الماء من الغيمة إلى جذر الشجرة، فتلامس الأوراق وهي قلب المتلقّي أو القارئ أولاً، ثم تنزل إلى عقله وهي الجذور. ومن هنا ثبتت حقيقة الشعر التي تشير إلى أن الشعر يخرج من ورشة الشاعر التي تتمثّل في أن: عقل الشاعر قلبه، وقلب الشاعر عقله، ودليله.

فالصور والأفكار تبدأ من عقل المرسل/الفنّان، وتنتهي في عقل المتلقّي/القارئ أو المشاهد، أو المستمع، وتمرّ من خلال محطّتين متماثلتين هما: قلب المرسل/الفنّان، وقلب/المتلقّي أياً كان. وبدون هاتين المحطّتين تنتفي الجمالية من العمل الفنّي، وتنتفي عن الفن فنّيته، ويستحيل إلى نصٍ إخباري في أشكال مختلفة، وقد تكون علمية خالصة، أو فلسفية، أو سياسية أو اجتماعية، يتحوّل معها الفنّان إلى عالم، أو فيلسوف، أو سياسي، أو مصلح اجتماعي، ولكن ليس فنّاناً متميِّزاً متفرِّداً. وهذا هو الفرق بين الفن والعلم. فالفن خصوصية خالصة، والعلم عمومية مشاعة. وهو ما يلخِّصه القول المشهور: «الفن أنا، والعلم نحن». وإن كان يجمع بين الفن والعلم وظيفة واحدة فهي أنهما كليهما يشكّلان مادة الوجود الإنساني، وبدونهما ينتفي هذا الوجود، ويتحقّق العدم.

وحديقة «الأورمان» القاهريّة التي يصوِّرها هلسا في روايته: (الخماسين) و(الروائيون ـ ١٩٨٩) هي في سياق أسرار العلاقة التي بين الفن والطبيعة التي حاولنا أن نكشف عنها قبل قليل. ومن أجل مزيد من هذا الكشف دعونا نقرأ المقطعين التاليينْ المقتطفينْ من هاتين الروايتين فنرى ما يمكن ملاحظته من خلال بنائهما الجمالي:

«حديقة الأورمان دغل ينبش أحلام الطفولة، دغل مخيف وبعيد عن

العالم. وهناك ذكرى ملمس امرأة، يخنقه بالرغبة، فوق رصيف الشارع الذي يصل بين كوبري الجامعة وجامعة القاهرة كتلة متشابكة من الأشجار تبدو خلالها آلاف الفراغات البالغة الصغيرة، تنفذ العين منها إلى نتف ميكروسكوبيّة من سماء بيضاء متّسخة، دوائر ضوء صفراء مرتعشة، ترسم على الرصيف أرابيسك من الظل والنور».

وفي المقطع الثاني من رواية (الروائيون) نقرأ:

«كان يتجه نحو حديقة الأورمان، رغم عشقه للحديقة لم يدخلها، إذ كان يسيطر عليه وسواس، أنه حين يدخلها ساعة الغروب فإن أبوابها سوف تنغلق عليه، ويظل في داخلها. سار بمحاذاتها في الشارع المؤدّي إلى بين السرايات، ثم استدار يساراً وأصبح في مواجهة جامعة القاهرة. وحشة تحطّ على الشارع يؤكّدها شجر حديقة الأورمان، وحديقة الحيوانات».

نلاحظ من خلال المقطعين السابقين ما يلي:

١ - في الجزء الأول من المقطع الأول أخذ هلسا من الحديقة ما يليق به. فالحديقة تمثّلت له امرأة. دغل ينبش أحلام الطفولة. الطفولة الأولى في الجنوب الأردني، حيث لا حديقة هناك، ولكن هناك «الهربج» الذي هو أشبه بالحديقة، والذي يحفظ أسراراً للعشّاق، كما كان يحفظ الهربج. وكلا المكانين: الحديقة والهربج كانا عبارة عن دغلين. ولفظة الدغل هنا لها إيحاءات جنسيّة كثيرة، وقد وردت في عدة روايات عربية معاصرة على هذا النحو، نذكر منها روايات مؤنس الرزاز على وجه الخصوص.

٢ - كرّر هلسا كلمة الدغل مرّتين في الجزء الأول من المقطع. ففي المرّة الأولى كان الدغل وسيلة استعادية للماضي المتمثّل في أحلام الطفولة. وكان في هذا رمزاً للجنس، باعتبار أن الحديقة الطبيعية، أو المكان الطبيعي (الهربج) الذي يمكن أن يُخفي عن الأنظار في رواية (سلطانة) التي تمثّل طفولة هلسا وشبابه في جنوب الأردن، كان رمزاً للأفعال الجنسيّة السويّ منها والشاذّ وكان في المرّة الثانية رمزاً للخوف والبعد عن العالم. وهو رمز سياسي في رواية (الخماسين) التي كانت تمتلئ بالخوف والرعب من السلطة، بل هي رواية الخوف والرعب من غبار الخماسين السياسي الذي كان يملأ جوّ القاهرة في زمن الرواية. ومن المعلوم أن الهمّ الجنسي والهمّ السياسي كانا الهمّين الرئيسيّين اللذين استقطبا معظم أحداث روايات هلسا بشكل عام. ومن هنا نستطيع أن نقول إن حديقة الأورمان في سطر واحد كانت قطباً لرمزين كبيرين في آن واحد: الرمز الجنسي من حيث هي دغل ينبش أحلام الطفولة، ومن حيث هي دغل مخيف وبعيد عن العالم. ولكن أي عالم هذا الذي كان الدغل/الحديقة بعيداً عنه. إنه العالم الذي يسعى هلسا إلى تمثّله وتحقيقه، عالم الحرية والديمقراطية، والإنسان الشجاع بشجاعة المجتمع الذي يعيش فيه.

٣ - ولكي يُرجح هلسا كفّة الجنسي على كفّة السياسي ظاهرياً، جاء بالجملة التي تبعت بعد ذلك: «وهناك ذكرى ملمس امرأة يخنقه بالرغبة». فهذه العبارة رجّحت كفّة الجنسي في التكوين الفنيّ للحديقة، بحيث أصبحت نتيجة الجنسي مقابل السياسي في هذا الشوط هدفين مقابل هدف واحد. وأمّا باطنياً فالنتيجة كلها لصالح الجنسي، فيما لو علمنا أن هذا الولع الجنسي الذي يكتنف هذه الرواية وروايات هلسا الأخرى، مردّه إلى الفشل السياسي العام الذي يأتي الجنس مقابله، بديلاً له.

٤ - ولكي يرفع هلسا من المستوى الجمالي لهذه الكتلة الوصفيّة، انتقل وبسرعة إلى نسج خيوط جماليّة حول العبارات السابقة، حتى يستطيع أن يوازي بين الجمالي والسياسي الظاهري من جانب، وبين الجمالي والسياسي الباطني/الجنسي من جهة أخرى. وكانت الخيوط الجمالية الطبيعية التي نسجها تتمثّل بهذه الكتل من الأشجار المتشابكة، وهذه الدوائر الصفراء من الضوء، التي ترسم على الرصيف أرابيسك من الظل والنور... إلخ.

٥ - في المقطع الثاني يتضح لنا ما توحيه الحديقة لهلسا. إن الرعب من السجن والمطاردة والملاحقة من قبل البوليس السياسي في تلك الفترة، قد أحالت كل مكان مسوّر إلى سجن، حتى حديقة الأورمان التي كان يحبّها هلسا، قد استحالت هي الأخرى إلى شبه كابوس يوحي له بالسجن، كما كان يوحي له المكان الأكبر/القاهرة، في ساعة من ساعات الغروب. والغروب هنا - في زعمي - ليس وقتاً روزنامياً، ولكنه وقت نفسي، وإيحائي، يشير إلى أننا - كحالة عامّة - في وقت الغروب الإنساني، الغروب والتواري عن الحقيقة الإنسانيّة العامّة. ومن هنا تجنّب دخولها كما هو واضح في هذا المقطع.

٦ - وفي الجزء الثاني من المقطع الثاني، يتضح المعنى السياسي للحديقة من خلال حالة الخوف والرعب التي فرّغت الشوارع من الناس، وطلتها بالوحشة التي ساعدت في رسمها وتكوين شكلها أشجار حديقة الأورمان التي يبدو أنها كانت عارية من الأوراق. وزاد في هذه الوحشة حديقة الحيوانات التي كانت قرينة لحديقة الأورمان.

وفي رواية (ثلاثة وجوه لبغداد) نقرأ المقطع التالي، وفيه تفسير واضح آخر لاستعمال هلسا للحديقة، كرمز للحال العام، المتمثّل أيضاً بالواقع السياسي في بغداد، في زمن الرواية. وكيف أن كل شيء في المدينة قد أصبح كتلة من الرعب، متمثّلة في هذه الحديقة الشرسة التي تحيط بالبيت وكأنها ممثّلة للسلطة:

«منذ استأجرنا هذا البيت لم يقم أحد بالعناية بالحديقة. نمت أشجارها وتوحّشت حتى أحاطت بالبيت كلّه، وسدّت منافذه.. أصارع الأغصان، وأبعدها عن طريقي لأتمكّن من المرور. أفتح باب البيت فتتبعني الأغصان وأوراق الشجر إلى الداخل. أدفعها إلى الخارج وأغلق الباب بصعوبة، وحين أفتح نوافذ حجرة النوم،

تعيش معي أصوات الحديقة، حتى في أحلامي. زواحف وحشرات وطيور كثيرة تحدث أصواتاً مميَّزة... أصوات أخرى تشبه أنيناً يستمرّ طويلاً. وهناك الصرخات - تحتار أهي لطائر أم لإنسان - تبدأ وتنتهي مخلِّفة إحساساً مضنياً بالفجيعة. في أحلامي تبدو الحديقة مزدحمة بالبشر الذين يتهامسون بأشياء مبهمة تتصل بي ولكنّي لا أعرفها.

قال أيوب:

- أوعى الشجر.

وسار أمامي يحطِّم الأغصان التي تعترضنا».

وفي صفحة أخرى يقول هلسا:

«أمّا الحديقة المهملة فقد هاجت أشجارها وحشائشها، وامتلأت بالقواقع والزواحف، وراحت تفيض على البيت بأغصانها، وأوراق شجرها، وزواحفها، وترابها».

نلاحظ من خلال هذين المقطعين ما يلي:

١ - أن هلسا قد حقَّق في هذين المقطعين ما أجمع عليه بعض النقَّاد من أن الرواية العربية الحداثية هي الرواية التي تؤدِّي غرضين أساسيّين: غرض وظيفي، وغرض جمالي. ونلاحظ أن هذين المقطعين يؤدِّيان وظيفة معيَّنة في الرواية، وهي وظيفة تأكيد الإحساس بالخوف والرعب مما يكتنف المدينة بشكل عام، وهو ما سيطر على جو هذه الرواية، فراح هلسا يستخدم كل ما هو متاح له، لكي يُعمِّق، ويركِّز، ويزيد من دسامة هذا الإحساس.

٢ - ومع أداء هذين المقطعين لوظيفتيهما لم تُهمل الناحية الجمالية فيهما، فنلاحظ في المقطع الأول أن المظاهر الجمالية لم تكن نابعة من مفهوم أن الجميل هو الفخم، والرائع، والعظيم، والثمين.. إلخ. كما لم يكن الجميل هو المتناسق، البسيط، المرتَّب، كما قرأنا في روايات هلسا، ولكن الجميل هنا هو المألوف في حديقة مهملة كهذه الحديقة.

فكل شيء في هذه الحديقة كان جميلاً، لأننا - خاصة من كان منا يملك حديقة أهملها لحين في بيته - ألفناه، وألفنا مثل هذه المضايقات من مثل هذه الحدائق المهملة التي قرأناها في هذين المقطعين، والتي كانت تلاحق «غالباً» في بيته.

٣ - ونلاحظ في المقطع الأول أن هلسا، من خلال كلّ ما سبق، قد وحّد بين وظيفتي الإنسان والشجر في المجتمع البغدادي في ذلك الوقت. وهي وظيفة المطاردة، أو الملاحقة (وهي مرحلة «الخوف المعلق» التي تقع بين الحياة العادية - السجن الكبير - المحروم صاحبها من العمل، والسفر، والكتابة، أو الهارب خارج الوطن، وبين السجن الصغير). وهي الوظيفة التي جنّد لها معظم رواياته لتكون القاسم المشترك الأعظم أو الأكبر فيها وهي التي لا تخلو من رصد لهذه الظاهرة السياسية الخطيرة في المجتمع العربي المعاصر، والتي وسمت أدب هلسا الروائي بميسم «أدب المطاردة»، تلك الظاهرة التي لاحقت هلسا في عواصم عربية مختلفة منذ الخمسينات، وحتى موته في بداية عام ١٩٩٠. فتمثّلت لنا الحديقة في هذين المقطعين وكأنها فريق بوليسي سياسي يقوم بمهام المطاردة والمداهمة لـ «غالب» الشخصيّة الرئيسيّة في هذه الرواية. إنها تظهر له في أحلامه على شكل كوابيس مفزعة، وهي الكوابيس التي قرأناها في روايات مختلفة له.

- ٢ -

جاء ذكر البحر مرّة واحدة في روايات هلسا، في (سلطانة)، وكان ذكراً للبحر الميّت. وبما أن هلسا لم يعش في عواصم عربية فيها بحر غير بيروت التي لم يكتب لنا رواية تدور أحداثها فيها - ولو امتدَّ به العمر فلربما كتب رواية في هذا الشأن، ولا سيّما أن الفترة التي عاشها في بيروت كانت فترة غنية جداً - فقد اقتصرت رواياته على هذا البحر الميّت الذي جاءت جمالياته على الوجه التالي:

«البحر الميّت عند العصر مرآة مصقولة، شديدة اللمعان، أفرش كفّي - عندما أطالعه - فوق عينيّ لأحميهما من قسوة الضوء. وأتذكَّر الصدمة التي تشبه لطمة على العينين عندما سبحت في هذا البحر الكثيف الأملاح، ثم وأنا أخرج منه بجسد لامع بالفسفور. تعيش عيناي الآن هذه الصدمة تنحدر الشمس قليلاً فيتحوَّل البحر إلى مساحة حمراء كابية، كأن الضوء يتولَّد من عمق الماء، مبلولاً، كابياً، ثم تغمره ظلال جبال القدس ليصبح صفحة سوداء».

إن أكثر ما يلفت انتباهنا في جماليات هذا المقطع هو النور. فلقد رسم هلسا البحر الميّت من خلال النور، وتجليّاته المختلفة التي كانت أساس كل لوحة فنيّة منذ القدم إلى الآن. فالفنّانون على اختلاف أعمالهم هم أبناء النور. فمن رحم جدلية الضوء والظلال تولد الصورة لوناً أو كلمة، على القماش والورق.

فإذا كان نور «فلاسكويذ» أشبه بالنحل الذهبي الشفّاف، وهو يزدحم في الظلّ المعسول، وإذا كان نور «روجيير» أشبه بالماء المتدفِّق على المرمر، في حين كان نور «بيكاسو» يقبض على اللباب المظلم، ويضمِّخه، ويشكِّله، كما يقول «الكسندر اليوت»، فإن نور هلسا يطلي ماء البحر باللون الفضيّ، حتى يستحيل سطحه إلى مرآة مصقولة، تُعشي الأبصار. فالضوء هنا له قسوة النار في هذه المنطقة من العالم (الغور)، النار التي تبعث على التغيير، وتشكّل الأشياء، وتخرج منها الرديء.

فالنور هنا استحال إلى حقيقة أشبه بالريح تهبّ من كل الجهات لا يصدّها صادّ، ولا يقف في وجهها مانع. كذلك كان الضوء هنا، قاسياً، طاغياً، مكتسحاً، يأتي من أعلى الماء ومن أسفله، وكأنه كتلة من لهب تغلي ماء البحر من كل الجوانب. فإذا ما دخل النور مع الظلال في جدلية متبادلة، بدأت اللوحة تأخذ أبعاداً جديدةً. فإذا

ما طغت ظلال الجبال على البحر بدا صفحة سوداء، وكأن النور والظلّ قد تحوَّلا إلى قوّتين كبيرتين، كما كان يعتقد «ليوناردو دفنشي». كلاهما ندّ مساوٍ للآخر، وكلاهما ملتحم في صراع أبديّ مع الآخر.

والنور والظلّ إذا ما تجادلا، واشتبكا مع بعضهما في تناسق، يقوده مبدع مدرك، فإنهما يولّدان قوّة جبَّارة في اللوحة الفنيّة. ومثال ذلك كما لاحظ «اليوت» في «الموناليزا» التي يكمن إبداعها في وجهها الذي كانت نتيجة للعب الأبدي المتبادل بين النور والظلال. وهو ما نقرأه أيضاً في لوحة هلسا السابقة حيث يقوم كلٌّ من نور الشمس وظلال الجبال باللعب بماء البحر الميّت لعباً أبديّاً لا ينتهي، مادام هناك نهار يولد كل يوم.

كما نلاحظ هنا ـ وكما لاحظ نقَّاد كثر، في لوحات مختلفة ـ أن الذي ولّد الحركة في لوحة هلسا، وجعلها ممثّلة للمكان، بل هي لباب المكان/البحر، هو أن الضوء الذي كان يلاعب الظلال، كان ضوءاً طبيعياً ـ وهي خاصيّة يتمتَّع بها الضوء الطبيعي، دون الضوء الاصطناعي ـ يعمل على توحيد المكان مع الزمان. فالمكان/البحر هنا، خاضع لسيطرة الزمان الذي يتحرَّك ضوء الشمس بأمره وينتظم بنظامه، ويتحوَّل بتحوّلاته. ومن هنا برز الضوء كبطل في هذه اللوحة. وقد قرأنا هذه البطولة في لوحات كثيرة سابقة لهلسا، في هذه الدراسة، لم يكن فيها الضوء وسيلة لحركية ولبعث الحياة في اللوحة. ولكنه كان اللوحة كلّها. وهذا ما لم نقرأه في لوحة هلسا السابقة أيضاً، حيث تتركّز جماليات اللوحة في النور وتجلّياته وتحوّلاته من وقت لآخر، ومن مصادر مختلفة.

ـ ٣ ـ

يأتي ذكر النهر في روايات هلسا مرّتين: مرّة في رواية (ثلاثة وجوه لبغداد) وهو لوحة لنهر دجلة، ومرّة في رواية (سلطانة) وهو لوحة لنهر الأردن.

ففي اللوحة الأولى نقرأ هذه الجماليات لنهر دجلة على النحو التالي:

> «كان دجلة يبدو للحظات قصيرة بين البيوت الفخمة، المقامة على ضفّته.. كنهر تشاهده في السينما، ينبئ بوجوده دون أن يكون له حضور، شأن أنهار المدن. أخذت البيوت المطلّة على النهر تتقزّم وتتباعد، وبدا النهر أسود لامعاً، بلا أمواج، كأنه شارع اسفلتي في صهد الظهيرة».

وفي اللوحة الثانية نقرأ جماليات نهر الأردن على هذا النحو:

> «نهر الأردن بدا كثعبان أسود بين مزارع الخضار الخضراء والأرض المحصودة التي كانت مزروعة قمحاً».

نلاحظ في اللوحة الأولى أن كراهية هلسا للمكان الأكبر/المدينة قد انساقت على كراهيته للمكان الأصغر/دجلة. فقد قرأنا في رواياته مدى الكراهية التي يكنّها للمدينة. لا كعمارات وشوارع، ولكن كطقس سياسي واجتماعي وثقافي. ويخيّل إليّ أنه لو تغيّر طقس المدينة العربية إلى الأفضل، بحيث تُصبح المدينة العربية محتضنة للمثقف، غير طاردة له، لتغيَّرت نظرة المثقفين العرب للمدينة، ولتغيَّرت أيضاً نظرة الروائيين العرب للمدينة، هم الذين أجمع معظمهم على كراهيتها. وهذا هو ما يفسِّر قول هلسا في المقطع السابق من أن دجلة لم يكن له حضور كباقي أنهار المدن.

على أن هذه اللوحة تظلّ رائعة في جمالياتها بالرغم من كل هذا. ولعلّ سرّ روعتها نابع من كونها جاءت من خلال تجربة المبدع ومن خلال تجربة المتلقّي. ومن هنا يمكن فهم اللوحة بالتجربة.

فهذا القبح الطبيعي الذي حوَّله هلسا بتجربته الخاصّة إلى جمال فنّي من خلال النور والظلال، ومن خلال اللون الأسود الذي أدّى تماماً ما يريد أن يقوله لنا من خلال هذه اللوحة، كما قاله من خلال رواياته ككل، ينسف المفهوم الذي نادى به كثير من النقَّاد التشكيليّين كـ «اليوت» الذي يقول إن اللوحة لكي تكون رائعة يجب أن يكون موضوعها جميلاً. فبالرغم من قبح موضوع هلسا ـ وهو هنا قبح نسبي ـ فإن اللوحة كإبداع فنّي، كانت جميلة ورائعة أيضاً. وسرّ روعتها أنها تجربة شخصية للمبدع. وعلاوة على ذلك فإنها تتمتّع بقدر كبير من الخيال. فالفنّان الذي يرسم بعيداً عن الخيال، وبدون ألوان هذا الخيال وصوره، لا يرسم غير سطوح، والمشاهد لا يشاهد غير سطوح. وقد تجلّى هذا الخيال في تمثّل النهر الأسود وكأنه «شارع اسفلتي في صهد الظهيرة». فالمبدع هنا يتخيَّل، والمتلّقي يتخيّل أيضاً. و(يحاول) أن يفهم المعنى الكامن في هذه الصورة. ومحاولة الفهم هذه هي عبارة عن مشاركة متبادلة بين المبدع والمتلقّي، تتمّ فيها (الرسالة) الفنيّة.

أمّا المقطع الثاني فأهمّ ما فيه من جماليات هو هذا اللون الأسود الذي صبغ به هلسا نهر الأردن، والذي صبغ من قبل لون الماء في نهر دجلة. واللون الأسود في النهرين لون معبّر وله معانٍ كثيرة أهمّها أن السواد في النهر يعني أنه نهر خير ورخاء، بما يحمله من طمي يجعل لونه أسود. وسواد الأرض في التراث العربي يعني الخصوبة كما هو معروف. فنقول مثلاً «سواد العراق» وهي المنطقة الخصبة في العراق التي تقع بين دجلة والفرات وتعتبر من أخصب الأراضي المزروعة بالملايين من شجر النخيل. كما يُطلقُ أبناء الجزيرة العربية على منطقة في جبال عسير اسم منطقة (السوده) أي المنطقة السوداء، وهي جبال عالية باردة وخصبة، وإن كانت تربتها حمراء لا سوداء. وهذا يعني أن اللون الأسود يطلق على الأرض الخصبة التي ليست بالضرورة سوداء. كما أنه ليس بالضرورة أن يكون نهر الأردن أو نهر دجلة أسود اللون حقيقة، ولكن الخصوبة التي يحملها هذان النهران هي التي أوحت لهلسا بأن يصبغهما بهذا اللون المُعبّر.

- ٤ -

والمكان الطبيعي الآخر الذي يحاول هلسا أن يقدّم لنا جمالياته هو الجبل الذي جاء ذكره في رواية (الضحك) على الوجه التالي:

«عدما وصلت إلى رأس الجبل، بدا أمامي على حقيقته بخطوطه الرماديّة الغليظة وافتقاده للتناسق - مجرّد مجموعة من الصخور الكالحة تتكدّس فوق بعضها البعض - وكلّما دقّقت النظر ازداد قبحاً وغرابة. كانت الصخور صوانيّة ذات ملمس حشن، تتدرّج ببطء نحو القمّة، وكان مختلفاً عن جميع الجبال التي رأيتها، إذ لم أشاهد أية آثار إنسانيّة: كطريق تتلوّى بين الصخور، بقايا طعام، أو آثار نار، حتى الأشياء التي يمكن العثور عليها في أقصى الأماكن لم أجد لها أثراً مثل بعر الجمال والأغنام، أو بعض العظام. الأحياء الوحيدة التي شاهدتها كانت بعض السحالي ذات الخضرة الداكنة، وحرادين ذات جلود خشنة قبيحة تبرز وتختفي بسرعة البرق، تحت الصخور شاهدت السحالي تطالعني بعيون برّاقة مندهشة تطلّ منها نظرات ثابتة. في أماكن قليلة كنت أشاهد أعشاباً نحيلة الساق في الشقوق المظلمة».

هذا المكان ينتسب إلى ما يُمكنُ تسميته بالمكان التخطيطي. والمكان التخطيطي هو المكان الذي يقوم الفنّان بتحديد أشكاله عن طريق إبراز حوافها، وتحديد أشكالها تحديداً دقيقاً، وهو ما قام به هلسا في المقطع السابق.

كما نلاحظ في هذا المقطع أن هلسا قد جعل الصور المتعدِّدة في هذا المكان تقوم بخلق الفضاء المكاني، وذلك عن طريق جعل الصور المتعدّدة في هذا المقطع تقوم بتقديم نفسها للعين أولاً، ثم تجعل الذهن يفكّر فيها. وكأن القارئ يُدفع دفعاً إلى هذه الصور عند قراءتها، فيصبح في داخلها، ثم يُدفع بالتالي إلى الطبيعة، ليصبح في وسطها، ومن هنا فإننا لا ننتهي من قراءة هذا المقطع إلّا ونجد أنفسنا قد أصبحت في داخل هذه الصور، وفي داخل الطبيعة في آن واحد.

كما نلاحظ أن هلسا في تصويره لهذا المكان قد أضاف جمالية أخرى تتجلّى في معاني هذه الصور المتعدّدة التي جاء بها في هذا المقطع. فمعظم النقّاد التشكيليّين، ومنهم «اليوت»، يؤكّدون أنه لا توجد أشكال بحتة. ولذا فإن كل صورة نقرأها في الرواية لها معنى، كما أن لكل صورة تراها العين معنى. ولكي نستطيع أن ندرك معنى الصورة، سواء في الرواية أو في الرسم. علينا أن ننظر إليها نظرة فيزيائيّة، أي بالعين والذهن معاً. فإذا ما قرأنا هذا المقطع وجدنا أنفسنا نتساءل، هل هناك مكان موحش مثل هذا المكان. والوحشة في هذا المكان لم نرها بالعين فقط من خلال هذه الصور التي تصوّر الوحشة في الخلاء، والزواحف، وصلابة الصخور، والأعشاب القليلة ذات السيقان النحيلة، النابتة في الشقوق المظلمة، ولكننا أدركناها بالذهن أيضاً، وانتهينا منها إلى الإحساس الطاغي بالوحشة الجميلة.

وهلسا يلجأ في هذا المقطع إلى ما يُسمّى بالواقعية السحرية التي يتصدَّر قيادتها في عالم الرواية الآن «ماركيز». وفي هذا المقطع نرى نبذة بسيطة من هذه الواقعية السحرية التي تتجلّى في تحاشي التصوير الضوئي.

يروي لنا «اليوت» الحادثة التالية التي ربّما انطبقت تماماً على مقطع هلسا السابق. تقول الحادثة:

«أن أبا ليوناردو دفنشي أحضر إلى ابنه ذات مرّة لوحاً صغيراً، وطلب منه أن يرسم عليه شيئاً ما. فأخذ ليوناردو اللوح وصقله حتى أصبح كالمرآة، وبعد مدّة خرج إلى الحقول وأحضر مجموعة من الحشرات، أخذ يقطّعها ويركّب من أشلائها حيواناً جديداً، ثم علّقه بعد ذلك في غرفته المظلمة، ونسخ صورته تماماً على اللوح/المرآة التي صنعها في السابق، ثم أسقط نوراً خفيفاً على اللوحة في الغرفة المظلمة ودعا أباه لمشاهدة اللوحة، فاندهش الأب لما رآه، وأصابه هلع شديد. فما كان من ليوناردو إلّا أن قال: الآن حقّقت غرضي من عمل هذه اللوحة».

لنقرأ ثانية مقطع هلسا السابق، ولنتأمّل في لوحته، ولنقارنها بما فعله ليوناردو، وسوف نخرج بالنتيجة نفسها، وهي أن هلسا قد حقّق ما يريد أن يحقّقه من لوحته، وهو أن يدعنا نشعر بالوحشة الجميلة، من خلال مناظر واقعيّة ولكنها ليست مصوَّرة تصويراً حرفياً. مع ملاحظة أنه استخدم في لوحته نفس المواد (الحشرات والزواحف وخلافها) التي استعملها ليوناردو في لوحته. وحقّق بها لدينا الدهشة التي حقّقها ليوناردو لأبيه، عندما رأى ما صنع.

- ٥ -

أمّا المكان الطبيعي الأخير الذي يقدّم لنا هلسا جمالياته فهو الخلاء الذي جاء ذكره مرّة واحدة في روايته (سلطانة) على النحو التالي:

«سرنا بين الحقول. مساحات واسعة على اليمين قد حصدت، تجوس فيها خراف بطيئة الحركة. الحقل الذي يليه كان تمّ حصاده. الحصّادون ينحنون بمناجلهم ويقطفون جرزة سنابل، وأخرى، حتى تصبح كومة صغيرة يسمُّونها الغمر. خلفهم لاقطات السنابل، يجمعن ما يتخلّف عن الحصادين».

وقد سمّينا هذا المكان خلاءً، أو فضاءً، وإن كانت الفلسفة اليونانية قد فرَّقت بين الخلاء والفضاء. فاعتبرت أن الخلاء فراغ داخل العالم، والفضاء فراغ خارج العالم. إلّا أن هذين اللفظين يؤدِّيان نفس معنى المكان الخالي من الأجسام والحركة. وطبقاً لنظرية «ابن سينا» في المكان، وهي التي يقول فيها، في كتابه (السماع الطبيعي - ص ١١٦) إن الخلاء: «أن يكون هذا البعد خالياً تارة، ومملوءاً تارة». وهذا أول تعريف للخلاء في الفلسفة العربية. وهذا يعني أن تعريف الخلاء في التراث العربي يعني ذلك المكان الخالي الذي يشغله ويفرغه الجسم بحركته. وهذا ينطبق على المقطع السابق

حيث هـذه الحقـول هي المكـان الخـلاء الـذي يُشغـل بحـركـة المزارعين والعمّال والحصّادين لوقت معيّن ثم يُفرغ من حركتهم.

ونـلاحظ في المكان الخـلاء أن الحركـة الإنسانيـة أكثر نشـاطاً منهـا في المكـان المشغـول وإن كـانت هـذه الحـركـة محـدودة بـزمن معين، عندما ينتهي تنتهي الحركة، ويعود الخلاء ساكناً لا حركـة فيه ولا صـوت. ففي هذه الأسـطر الأربعة التي يـوردها هلسـا في المقطع السـابق، نرى أن هنـاك ثمانيـة أفعال قـد تمّت في أوقات متفـاوتـة: سرنا، حصدت، تجوس، تمّ حصاده، ينحنون، يقطفون، يجمعن، يتخلّف. كـما أن هنـاك أربـع جمـاعـات فـاعلة: نحن، الخـراف، الحصّادون، لاقطات السنـابل. وهـذه ميّزة من ميّـزات بعض أماكن الخلاء.

ونلاحظ في هذا المقطع أن الألوان لم تذكر صراحة وإنما ذُكرت بقرائنها، ومن خلال الفعل الإنسـاني فيها. فـالحركـة الإنسانيـة هي التي قرّرت ألوان هذا المقطع. فجـاء اللون الذهبي، أو اللون البني الفاتح المائل إلى اللون الذهبي من خلال فعـل «حصدت». فحـال قراءتنا لهذه الكلمة يتشكّل في أذهاننا فوراً لون الحقول، ونـدرك أن لون الحقول كان ذهبياً، أو بُنيّاً فاتحاً.

جدّة (السعودية)

عـفرا

باسل الرفايعة

(إشارة)

ألا هـل أتى سـلْمـى حـليـلَهـا
علـى مـاءِ عِـفْـرا فـوقَ إحـدى الـرواحـل
عـلى نـاقـةٍ لم يـضـربِ الـفـحـلُ أمّـهـا
مـشـذَّبـةٌ أطـرافُـهـا بـالمـنـاجـلِ

فروة الجُذاميّ

(أمّا بعد)

«والضُّحى»
والجنوبِ إذا نَفَضَ النومَ
عن جفنِهِ وصحا.
وإذا الريحُ هبَّتْ خماسينَ
حتّى تدورَ الرَّحى،
وتدورَ الرَّحى.
إنَّ ما تُوعدونَ لآتٍ
فمن أيِّ فجرٍ
سيطلعُ هذا الضُّحى؟

(قال الراوي)
كانت الأرضُ باردةً..
والمراعي تُشاكسُ قطعانها،
وتُبَلِّلُ قحطَ الصباحِ..
بضحكتها الناعسهْ.
والصَّحارى...
تُسرِّحُ رعيانها...
والبناتُ الحزيناتُ..
يغزلنَ أحلامهنَّ
ويحطبنَ من شَجَرات الهوى...

حزمةً يابسهْ.
كانت الأرضُ مكتظَّةً..
بالصبايا وبالعسلِ الجبليِّ،
وتهجسُ بالغائبين
فتدمعُ مقلتها البائسهْ.
ثمَّ جاءت على الناسِ...
في سنة التمر عاصفةٌ..
وتوالت على إثرها..
سنواتٌ من الجمر..
فاحترقَ الزرعُ فيها..
وكانت سنيناً عجافا.
وتوالت قرونٌ مبيَّسةٌ...
حملتها المفاوزُ وهناً على وهنها..
فانحدرتِ - أيا شتوةَ البائسين -
من الغيم ماءً سلافا.
جاءنا بعدَ ذلكَ..
رومٌ وبومٌ وأغربةٌ،
فرأى العارفون بأنْ
ينحرَ الفقراءُ قرابينَهم

فلعلَّلكَ يا ربُّ
تهمي على الرومِ
سمّاً زعافا.
ويدورُ الزمانُ..
يمورُ المكانُ..
تكونُ البدايةُ صفرا...
تكونُ النهايةُ صفرا...
فتطلعُ من شقٍّ
تلكَ الخرائبِ عفرا(*)

(قال الشاعر)
وعفرا غمامةُ رملكَ يا قلبُ..
تنسلُّ من ضلعكِ الأيسرِ الآنَ.
تخرجُ عاريةً..
من جبال الشراهْ.
وتسري مع الحاصدين
إلى حرثهم،
وتغنّي الرُّبى...
مثلَ شبَّابةِ العصرِ
بينَ شفاهِ الرعاهْ.

توضَّأ منها السحابُ
فطافتْ بكلِّ القرى اليابساتِ،
تدرُّ الحليبَ. .
إذا جفَّ ضرعُ الشياه.
وتضرعُ عند يباسِ السواقي
«يا أمْ الغيث غيثينا
بِلِّي اشْويْشهْ راعينا
يأم الغيث يا دايمْ
بِلِّي زرعنا النايمْ»
لذا سأغنيكِ. .
حينَ تضجُّ الأغاني بجوفي،
وحينَ يُكفِّنُ ثلجُ الطفيلةِ خوفي،
وحينَ يُعرِّي راعفةً. .
بدماءِ الجذاميِّ(*). . .
خيلكِ مُسرجةٌ بجنوني
وصوتكِ يمنحُ. .
تلك البراري خيولا.
وأشهدُ أني عرفتكِ عذراءَ. .
لو فكَّت الريحُ أزرارَ أثوابها. .
ستظلُّ بتولا.

(قال الجُذاميّ)

وسأوصيكِ عفرا. .
وصيَّةَ من شقَّه الموتُ غورينِ،
واهتزَّت الأرضُ فيه. .
تُدمدمُ زلزالَها.
سأُحدِّثُ شاهدتي. .
قبلَ أن يأكلَ الدودُ
هذي العصا وتشيخَ الشقوقُ
بوجهي لتخبرَ أحوالَها.
وسأوصيكِ بالجائعين. .
بأن تحفظيهمْ. .
من الرومِ والبومِ واللبؤاتِ
إذا جوَّعَ العِلْجُ أشبالَها
سأُحدِّثُ كيفَ استباحوكِ
قبلَ نضوجِ الكرومِ،
وأقصوكِ عني فجاجا.
ولأني الجذاميُّ. .
ما كنتُ يوما
فؤاداً خداجا.
ولأني أحبُّكِ. . .
يا شتوةً خلَّفتها التشارينُ تبكي. .
أضأتُ لكِ الجرحَ. .
في الظلماتِ سراجا.
فبأيِّ اللغاتِ. .
أخبِّيءُ حزني وأخفي شتاتي. . .
وكيفَ أُحوِّطُ روحي
عليكِ سياجا.
فلعلَّكِ عفرا. . .
ستدرينَ يوما. .
بأنَّكِ حينَ كشفتِ إلى الصرحِ
ساقيكِ. .
كان الذي تحتَ رجليكِ. .
صرحاً زجاجا.

(قالت عفرا)

«وما قتلوه وما صلبوه»
ولكنَّه يتدلَّى كعنقودِ داليةٍ. .
في المدى
كانَ يضحكُ لما بكته الوحوشُ،
ويبسمُ لما رمته النعوشُ،
فكانَ الحياة
وكانوا الردى
كانَ (أرنونُ)(*)
يلتفُّ والأردنيُّونَ يبكونه
والصدى ـ لو درى الناسُ ـ
ذاتُ الصدى
كانَ يهمسُ: يا ناقتي
هل أتاكِ هوى الأردنيِّ
إذا مسَّهُ القرحُ
ردَّت أكفُّ الصغارِ
رماحَ العدا.

(قال الشاعر)

لم تعدْ للنساءِ أنوثتهنَّ،
ولم تعد الأمسياتُ. .
مُضمَّخةً بالحضورِ النديْ.
فبأيِّ المواعيدِ ـ سيِّدةَ الطيِّبين ـ
أجيئكِ والوردُ يذبلُ. .
بينَ يديْ.
وفحيحُ المدائنِ. .
يُقصي الخطى والثواني تئنُّ
«وأنقعُ موتي وأشربه»
والفؤاد القتيل صبيْ.
وأنا ملكُ الماءِ
أعطشُ حبّاً. . . وعفرا
تصبُّ لغيري النبيذَ الشهيْ.
شقَّني الرومُ موتين سيِّدتي. .
وسيوفُ بني العمِّ خائنةٌ
وتؤلِّب جيشَ الظلامِ عليْ.
فأصيخي إلى وحيٍ. .
هذي القصائد. .
توحي إليك خبايا الزمانِ،
فليسَ سوايَ النبيُّ النبيْ.
وإليَّ بشلَّالِ عينيك يغسلني
من جنابةِ هذا البغاءِ. .
إليَّ إليْ.

(قالت الأرض)
أنا أمّكم يا عيالي . .
وأُرضعكم لبن الصافناتِ
أُقمِّطُ أعضاءكم . .
بعروقِ الدوالي .
وأحدبُ كالقبراتِ عليكم . .
أُخبِّئكم عن عيونِ الحسودِ . .

وبؤسِ الليالي .
ولو ناطحتْ مخرزَ الرومِ كفِّي
سأبقى إذا اشتدَّ
حرُّ الفيافي . . .
أُظلِّلكم بظلالي .
فيا أردنيونَ
لا تستجيروا بغيري

سأنفخُ في الصورِ عفرا
وأحشركم في رمالي .
وإنْ شرَّد الناسَ
أبناءُ آوى . .
فيا أردنيونَ لا تحزنوا . .
ادخلوا جنَّتي
وادخلو في جبالي .

(*) عفرا: عين ماء في شمال الطفيلة بجنوب الأردن.

(*) الجدامي: فروة الجدامي، وكان حاكماً على معان وما حولها. وقد أسلم في السنة السادسة للهجرة فلّما علم الروم بإسلامه صلبوه عند ماء (عفرا) فكان بذلك أول شهيد من بلاد الشام يستشهد بسبب إسلامه

(*) أرنون: الاسم القديم لوادي الموحب ـ جوب الأردن.

جدل الأدب والايديولوجيا في تجربة شاذل طاقة الشعرية

فاتح عبد السلام

إنَّ أيّة قراءة نقديّة للموضوع السياسي في شعر شاذل طاقة (١٩٢٩ ـ ١٩٧٤) تخضع لعاملين أساسيّين:

الأول: وضع التجربة الإبداعية للشاعر في سياقها التاريخي وارتباطها بحركة الفكر المعاصر وتطوّر النزعات الأدبية والفنية وتأثير التيّارات والاتجاهات الفكرية العقائدية في تكوين الشاعر ونشأته، ولا سيّما أن ذلك ارتبط ببداية النصف الثاني من هذا القرن الذي شهد تطورات سياسية وفكرية خطيرة في أعقاب الحرب العالميّة الثانية.

أمّا الثاني فهو دراسة تأثير تجربة الشاعر السياسية في عطائه الإبداعي من خلال تفاعل التجربة والهموم الذاتية ذات الوعي السياسي العفوي والمنظّم المرتبط بحركة التطور الزمني للتجربة الإنسانيّة عموماً، وهي التي تنعكس عبرها مواقف الشاعر المتشكّلة في إطار (وعي ذاتي وموقف اجتماعي ـ تاريخي، هو ما يحدّد دورهُ في تشكيل العالم عبر سبر لغور الواقع الذي كان يعيش).[1]

وفي هذا الضوء نرى أنَّ الهمّ السياسي كان أحد الهموم الكبرى في حياة الشاعر، الأمر الذي جعل تجربته الشعرية منطبعةً بعدّة تأثيرات سياسية. ولعلّ احتدام تجربته السياسية الوطنية والقومية بأحداث مهمّة وتأثيرات ساخنة هو الذي وفّر لقصيدته حرارة التجربة. تلك الحرارة التي تختلف اختلافاً كلياً عن مفهوم الانفعال السياسي السريع والصارخ والمتوتر باتجاه هدف وقتي. وإنما المقصود بحرارة تجربته هنا هو اتصالها بعمق الحدث وإشعاعها الهادىء على المحيط والسطح، الأمر الذي يعطي المتلقّي درجةً أعلى في الاقتناع واستقبالاً أيسر للحالة الإنسانية ـ الحدث التاريخي ـ التجربة الذاتية في سياق القصيدة ذات الموضوع السياسي.

وإذا كانت قصيدة شاذل طاقة ذات الموضوع الاجتماعي والعاطفي في بداياته الشعرية (مرحلة ديوانه الأول ـ المساء الأخير ١٩٥٠) قد وقعت في مطبّات الانفعال السريع وتثوير المشاعر من فوق السطح غالباً نتيجة اصطدام الشاعر بتجربة حياتية قاسية مبكرة مرّة واحدة بعد وفاة أبيه وملاقاة وضع اجتماعي عائلي صعب، فإن قصيدته السياسية ولدت خالية أو تكاد غالباً من المواجهات السطحية المباشرة والانفعالات القصيرة المدى وذات التشويش الوجداني لأنها اتصلت بتسلسل منظّم من المديات النامية على طريق تكوين التجربة ونضج الشخصية المعنوية للشاعر.

وأرى أنَّ الشاعر سعى إلى تحكيم ناظم السيطرة على الانفعالات العالية الصوت عند معالجته للموضوع السياسي ضمن سعيه لتحقيق موازنة فنية ـ موضوعية ترقى إلى إقناع المتلقّي. بل إنّه (حين يتناول عملاً ما، شعرياً أو أدبياً، كان يأخذ بهذين الاعتبارين الفني والفكري، بل ـ الفكري ـ في ـ إطاره الفني ـ من حيث تجسيدهُ ـ البعد الفكري ـ الذي يمثّل موقع الشاعر في العصر وموقفه ممّا يدور فيه).[1]

(*) النصوص الشعرية مأخوذة من المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاقة، جمع وإعداد سعد البزّاز/وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧.

(١) ماجد صالح السامرائي (شاذل طاقة الكلمة والواقع)، ملف جريدة الجمهورية، بغداد، ١٩٧٩/١٠/٢٤، ٣.

(١) ماجد صالح السامرائي (شاذل طاقة: الشعر إطار العصر)، مجلة (آفاق =

لقد كان الشاعر في مواجهة مستمرّة مع موازنة تعصف بها أنواء الحياة وتيّاراتها الفكرية وصرعاتها الفنية العقائدية الجديدة، الأمر الذي جعل مهمته صعبةً في تحديد الهوية واستشراف المدى الحقيقي الذي يجب أن يسعى باتجاهه. إنّ الموازنة التي حرص شاذل طاقة على الوصول إليها (هي تحقيق الأداء الفردي للموضوع العام، بعبارة أخرى: إن الشاعر حاول أن يؤدي اهتماماته الجماعية بطريقة من الأداء، فردية حارّة ومقنعة، أي أن الموضوع العام تحوّل عبر طريقة الشاعر في الأداء إلى موضوع شخصي حميم).[1]

إنَّ هذا التشخيص في مستوى تفاعل التجربة مع وسائل التعبير والأداء الفني هو جوهر العلاقة القيميّة التي تدخل في عملية استصدار حكم نقدي متوازن ذاتياً وموضوعياً بحق الشاعر.

* * *

إنَّ القول بأن شاذل طاقة أعطى لحياته السياسية أكثر ممّا أعطاه لشعره هو حكم يحتمل نقاشاً واسعاً. وأرى أن في مقدمة الأسباب التي كانت وراء ذلك القول أنه برز في فترة نشوئه شعراء مبدعون لهم صوتهم الخاص، وكان جلّ اهتمامهم منصباً على الشكل الفني للقصيدة وركوب موجة الحداثة. فلم يعطوا التجارب السياسية التي عاشوها اهتماماً يوازي اهتمامهم بالشعر، في حين كانت تجربة شاذل طاقة السياسية مواجهةً قاسيةً وصداماً عنيفاً، (فقد عايش كل صنوف الجور والاضطهاد التي عرفها القطر العراقي وبقية دنيا العرب، منذ ما قبل الخمسينيات، وظلّ يمارس حضوراً حقيقياً، يعرفه رفاقه الآخرون في النضال، حتى أفنى زهرة شبابه في حومات النضال القومي ومعارك الحرية والتحرّر.)[2]ولا أنكر هنا على الشعراء المجايلين له تجاربهم السياسية والحياتية الصعبة، ولكني أُنبّه إلى أن حجم شاذل طاقة في الحياة السياسية كان أكبر ممّا كان للآخرين من شعراء أعنيهم في هذه الإشارة.

* * *

وإذا تجاوزنا مرحلة (المساء الأخير ١٩٥٠) التي كانت التجربة الذاتية والصدمة الاجتماعية وموضوع (الموت) و(لوعة الفراق) وأطلال الرومانسية أجزاء شاخصة فيها، فإنّ ما قدّمه الشاعر في أعماله اللاحقة في (ثمّ مات الليل) ١٩٦٣ و(الأعور الدجّال والغرباء) ١٩٦٩، يمثّل نضوجاً ووعياً متقدّماً. فقد احتلّت قصائد منهما مكانة مبرزة في أي تقويم نقدي يدرس القصيدة من حيث فنيّتها وتأثيرها في إطار عصرها اجتماعياً وفكرياً.

وأجد أنَّ شاذل طاقة عبر سيرته وإبداعه كان (إنساناً ومناضلاً وشاعراً أعطى كل جزء من هذا التكوين عمقاً للجزء الآخر وتداخل معه ليجعل من هذا الرجل نموذجاً لصاحب القضية الكبيرة في الحياة.)[1]

وما أرجّحه هنا هو أنّه (إذا كان شاذل طاقة قد التقى نفسه في انتمائه السياسي الإيديولوجي فإنه وجد في هذا الانتماء ذاته الشعرية.)[2]

فلم يرد في مقالات مَنْ كتب عنه ممّن عايشه وارتبط معه بصداقة، أنه كان يضع الشعر خلف السياسة، أو أنه استغرقته مشاغل الحياة السياسية فاغتالت الروح الشعريّة عنده. وإن شهادات مَنْ عرفه عن قرب مهمّة ولها وقعها ومكانتها التاريخية التقويمية. (إن شاذل كان يعد نفسه للشعر أولاً وأخيراً باعتباره ـ رسالة ـ و ـ نبوّة ـ وحياة.)[3]فقد وصفه صديقه (نجيب المانع) بأنّه (كان أكثر من شاعر لأنّه كان يشعّ شعراً، وهذا الإشعاع الشعري عسير على كثيرين ممّن يدعون شعراء. الإشعاع الشعري شيء أعظم بكثير من كتابة الشعر والقائه.)[4]إذْ إنه كان يجيد إدارة دفّة الصراع مع الحياة، موظفاً التجربة الكبيرة القاسية أو الدامية أحياناً في سياق العطاء الإبداعي وفي منظومة النفس التي تسعى إلى مواكبة الزمن والإضافة المجدية على الرغم من الحصار غالباً، (إنّ سنوات الحرمان التي سرّت عليه كانت تمدّهُ بعافية مستمرّة وتشحنهُ بقوّة جديدة للحياة)[5]. كما أمدّته تجربته في السجن بقدرة على كتابة قصائد رقيقة وناضجة وتهريبها على علب السكاير[6] عام ١٩٥٩ أو بعدهُ.

وإنني أعتقد أن ذلك وحده كافٍ لأن يوقد في نفسه جذوة الشعر ويجعله يفكّر بالقصيدة طريقاً ـ ربّما سريّاً بعض الأوقات ـ للوصول إلى أهداف جماعية كبيرة في الحياة.

لقد وجدتُ (أن أهمية دراسة شاذل طاقة شاعراً وإنساناً تأتي من

= عربية)، بغداد، السنة (٣)، تشرين الثاني ١٩٧٦، ٦١.

(١) علي جعفر العلاّق/مملكة الغجر، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ٥٢. وانظر: مقال (شاذل طاقة دراسة في شعره)، مجلة (الأقلام)، السنة (١٢) العدد (٧) نيسان ١٩٧٧، ٦٨.

(٢) عاصم الجندي (صدور المجموعة الشعرية الكاملة: كلمة وفاء لِمَنْ كان مثالاً في الوفاء) مجلة (ألف باء)، بغداد، العدد (٤٥٥) السنة (١٠) ٨ حزيران ١٩٧٧.

(١) رشيد الرماحي ـ سعد البزّاز (ملف عن شاذل طاقة)، مجلة (ألف باء)، بغداد، العدد (٥٢٦) السنة (١١)، ١٨/١٠/١٩٧٨، ٣٢.

(٢) حمزة مصطفى (من الحلم إلى النبوءة ـ دراسة في شعر شاذل طاقة)، الأقلام، السنة (١٣) العدد (١٠) تموز ١٩٧٨، ٨١.

(٣) د. علي عبّاس علوان/ ملف شاذل طاقة شاعراً وإنساناً، جريدة الجمهورية ـ بغداد ٢٤/١٠/١٩٧٩، ٧.

(٤) نجيب المانع (شاذل طاقة.. صديقاً) المصدر ذاته، ٥

(٥) مي مظفر (شاذل طاقة كما عرفته)، المصدر ذاته، ٩.

(٦) نازك طاقة ـ عقيلة الشاعر ـ في حديثها إلى مجلة (ألف باء)، العدد (٥٢٦) ١٨/١٠/١٩٧٨، ٣٤.

الجدوى الكبيرة لتلك الدراسة التي ستقف بلا شك أمام حالة متقدّمة من المزاوجة الواعية ما بين الفن والنضال للتعبير عن حالة إنسانية بأصالة الفنّان الذي لا يتخلّ عن اشترطات الفن الصعبة، الاشتراطات التي تجعل الفن خالداً.)[1] إلاّ أنني أجد من الضروري أيضاً أن أنبّه إلى أنه على الرغم من إيمان شاذل طاقة المطلق (بالشعر قيمة فنيّة وحياتية ونضالية كان من الذين يفضّلون سلوك درب العمل بين صفوف الجماهير منطلقاً من مفردات حبّه الأوّل للوطن والأرض والناس والحرية والنهضة عندما كان يشعر بذلك أكثر جدوى وحاجة من الاعتكاف في محراب الشعر،)[2] وهذا حافز إنساني يولد في نفس الإنسان المناضل ولا يمكن تجريده منه لكونه شاعراً، وبخاصة في ظروف عصيبة عصفت بسنوات مهمّة من تاريخ الوطن المعاصر وحدثت فيها متغيّرات خطيرة.

إنَّ التجربة السياسية للشاعر منحتهُ قدرة على الوضوح وطريقاً يختصر الكثير من المسالك التي تقود غالباً إلى مزيد من التجريد والغموض. وهي التجربة الحقيقية التي نقلت وعيه من مرحلة التأثر الوجداني والانعكاس السريع إلى مرحلة تركيز الوعي واختماره، ومن ثمَّ الارتقاء بها إلى موقع الخصوصية التي تشابك فيها العاملان الفني والمضموني (وإذا كان الكثير من القصائد الناجحة تعبيراً عن تلك المواجهة التي تحدث بين الذات - ذات الشاعر - وبين العالم، فإنَّ الكثير من قصائد شاذل طاقة هي تعبير عن هذا المستوى الموقفي، وقد استطاعت قصائده أن تؤكّد خصوصية تجربتها وعناصرها المتفرّدة من خلال هذا الموقف، فهي ليست قصائد مطلقة خارج الزمن، بل هي تأمّل فيه ووعي به ومجابهة له ومحاولة للتحكّم بمساره وأحياناً الصدام معه.)[3]

وتقع في يدي المتتبّع لحياة الشاعر والدارس لعطائه الإبداعي حقيقتان أحدهما عاملين حاسمين في توجيه الفهم وتشكيل مصادر التصوّر وتحديد العلاقة الأولية بالإيدلوجيا التي انعكست في وعاء الإبداع، وهما:

(١) تجربة شخصية سياسية تتمثّل في انتمائه إلى حزب ثوري تقدمي يقود منذ تأسيسه عام ١٩٤٧ نضالاً جماهيرياً واسعاً هو حزب البعث العربي الاشتراكي الذي كان يعيش وقتها أصعب فترات النضال الشعبي أمام خصوم سياسيّين واتجاهات معادية للقومية العربية تتخذ من الوطن العربي والعراق خصوصاً ساحة لها. ولاسيما أن تجربته الحزبية نقلته إلى التفكير السياسي المنظّم وحوّلت مشاعره الوطنية والقومية إلى سياق مبرمج من الفعالية السياسية والحياتية. وهذه إحدى سمات التفكير الإيديولوجي.

(٢) اتصاله العميق بالتراث العربي الإسلامي، وجعله منطلقاً رصيناً في تأسيس إبداعه. فهو لم يتخلَّ عن الغوص في تراث الأمة اللغوي والأدبي والتاريخي، لأنهُ كان يسعى إلى تحقيق تواصل بروح العصر وبتجديد من المبدع الخلاّق والضمير الحيّ لأبناء الأمّة. لقد كان أكثر المعنيين بالتراث العربي ورموزهِ بين أبناء جيله من روّاد الحركة الشعرية الحديثة وغيرهم.

وفي ضوء هذين العاملين يبرز سؤال مهم [1] هو لماذا لم تسقط قصيدة شاذل طاقة في المباشرة السياسية؟

للإجابة على هذا السؤال، أرى من الضروري تحديد العلائق المرتبطة بهذه القضية ذات التشابك والتعقيد قبل الدخول إلى تشريح القصيدة فنياً للوصول إلى نتيجة.

أولاً: لم تصل المباشرة في الدعوة السياسية والاستحواذ العقيدي السلبي إلى الشاعر في أي مرحلة حياتيّة عاشها سواء في فترة نضاله السياسي السرّي أيام انتمائه الوجداني إلى الخط الوطني والقومي قبل عام ١٩٥٨ وبعد هذا العام حيث كان انتماؤه إلى حزب البعث العربي الاشتراكي وتعرّضه للسجن حتى ثورة ٨ شباط (فبراير) ١٩٦٣، أو في فترات نضالهِ العلني في أيام ثورة شباط وبعدها في عهد ثورة ١٧ - ٣٠ تموز (يوليو) ١٩٦٨ المجيدة. ولم يقع تحت وطأة أي انفعال سياسي أو تهيّج طارىء في الحياة.

ثانياً: علاقة الشاعر وخطابه الشعري بالإيديولوجيا هي علاقة حقّق فيها موازنة بالغة الصعوبة والدقّة في آنٍ واحد. واستطاع أن يوظّف الانتماء الإيديولوجي لتصعيد الحالة الإبداعية في خطابه الشعري وفكره الحياتي، ومن ثمَّ في ولادة قصيدته ذات الموضوع الوطني وهي الحالة التي حرص الشاعر على معايشتها في إطار فهمه لقضية أخرى ذات تماسّ حيوي بهذا الأمر، تلك قضية (أدب الحياة) وجماعته، الأمر الذي أدّى إلى فهم واضح ونضوج هادىء لمفهوم (الالتزام) عند الشاعر، ذلك المفهوم المركّب من صياغات النهج الإيدلوجي والقيم الحياتية والنوازع الذاتية للشاعر والاستجابة وردود الأفعال في حياة الثقافة العربية حينذاك.

* * *

(١) فاتح عبد السلام (مستقبل الشعر وجدوى الذكريات) جريدة (الجمهورية)، بغداد ١٩٨٤/١/٩، ٥.

(٢) فاتح عبد السلام (المدلول العملي لمفهوم الاختيار في حياة شاذل طاقة وشعره) جريدة (الجمهورية)، بغداد ١٩٨٣/١١/٢٥. وانظر مجلة (الجامعة) الصادر عن جامعة الموصل، العدد (١) تشرين الأول ١٩٨١، ٣٦.

(٣) ماجد السامرائي (شاذل طاقة الكلمة والواقع) ملف (الجمهورية)، ١٩٧٠/١٠/٢٤، ٣.

(١) فاتح عبد السلام (الإيديولوجيا خيار حرية في صياغة القصيدة الحديثة)، جريدة (القادسية)، بغداد، ١٩٨٦/١٠/٢٠، ٦.

إنَّ مَنْ يريد أنْ يفصل الأدب عن الإيديولوجيا لا يدرك أنّه يعمل أساساً على إفراغ الأدب من محتواه الحياتي شيئاً فشيئاً. ذلك أنّ الإيديولوجيا صارت جزءاً في تكوين مفاصل الحياة وسمةً من سمات العصر الحديث. فكيف بأدب لا ينتمي إلى عصره وروحه ومتغيّراته (فإننا اليوم في عصر إضفاء الصبغة السياسية والإيديولوجية، إذا لم يكن على الأدب فبالتأكيد على تحليل الأدب.)(١)

إنّ ذلك مفصل حيوي في فهم العلاقة القائمة بين الإيديولوجيا والأدب.

وعلى الرغم ممّا ذكرت يبقى التساؤل قائماً، وبه حاجة أكيدة إلى إجابة تمسّ جوهر الهيكل البنائي والنسيج الداخلي للقصيدة السياسية وعلاقتها بالإيديولوجيا فكراً والشعرية إبداعاً.

كيف استطاع شاذل طاقة أن يحقّق توازناً إبداعياً لمعادلة صعبة بين الأدب والإيديولوجيا. وكيف كتب الشاعر قصيدته السياسية بعيداً عن المباشرة والتقليد والاستهلاك والوعظ والتكليف؟

إن الإجابة على هذا التساؤل ترجع بنا إبداعياً إلى ضرورة فهم العناصر التكوينية ـ البنائية للمادّة الإبداعية الشعرية التي كانت في حوزة القصيدة التي توضح جلياً كيف توافرت عناصر بناء كانت أساساً حيّاً في التكوين، واشتركت في الحالة النفسية والشعورية والثقافية للشاعر، فاقترنت علاقته بالإيديولوجيا بمفهوم الالتزام الذي توسّعت دلالاته لتنفتح على التجربة الإنسانية للمجتمع بعيداً عن الانكماش داخل تجارب فردية تلتصق التصاقاً مجرّداً بـ (الأنا) أو لا تستطيع توظيف «الأنا» توظيفاً شمولياً.

لقد ارتبطت الإيديولوجيا عند شاذل بمفهوم أساس، ذلك هو «الزمن»، فكان مراعياً لمعاني تحوّلاته فصار أحد الشعراء الذين استطاعوا (أنْ يحفروا عميقاً في مجرى التيّار الشعري، فإنّ موقف كل منهم من الزمن هو الذي يعطي شعره سمة فارقة، ويحدِّد صلته بالحداثة ويقرِّر مدى انتمائه وطبيعة ذلك الانتماء.)(٢) وهنا حقّق لفهمه فاعلية الوعي الفكري في إطار تطوّرات العصر.

الانزياحات المتعدِّدة:

إنَّ من سمات القصيدة السياسية عند شاذل قدرتها على استيعاب عدة وجوه لمعانٍ لا تختلف فتناقض وإنّما تتنوَّع فتثرى. فالقصيدة لا تمنح نفسها باتجاه واحد حاملة «بيت القصيد» لتقدّمه لنا فتنتهي القصيدة مجتزأة محدودة. وهو بذلك يتوسّل أساليب فنية لا يقيمها وإنّما يزرعها ويجعل القراءة الشمولية للقصيدة حصاداً لها وجنياً لثمارها. ويحرص على تجنّب الدفقات الشعورية للتجربة التي تطفح بفعل صدمات الانفعال في الوهلة الأولى إزاء الأحداث الخطيرة المؤثرة في نفسه ومجتمعه.

لقد وقعت أحداث جسام بشعة في مدينة الشاعر الموصل في آذار ١٩٥٩ عندما تعرَّض التيَّار القومي للأحزاب الوطنية، ومن ضمنها الحزب الذي ينتمي إليه، حزب البعث العربي الاشتراكي، لهجمات القوى الشعوبية ومكائدها فحدث سحل للجثث بالشوارع وقتل على أعمدة النور. إنَّ حدثاً مثل هذا في مدينة عربية لها سماتها العروبية العميقة وتراثها وتقاليدها وإرثها النضالي التاريخي جعل كتّاب التاريخ السياسي المعاصر يقفون عند هذه النقطة وقفة دراسة وتأمُّل ويعدّونها منعطفاً خطيراً في مسيرة العمل السياسي في العراق.

كان الشاعر قد اعتقل بعد أيام قليلة من أحداث الشوّاف بالموصل في منتصف آذار ١٩٥٩ ونقل إلى سجن الكوت. وكان الضغط النفسي والاجتماعي والسياسي عليه هائلاً، ولكنّه لم يكتب قصيدته الشهيرة عن تلك الأحداث إلّا بعد سنتين تقريباً أي في ٤ آذار ١٩٦١. فكانت قصيدة «قابيل في الدملماجة» قراءةً في سفر تاريخ يتشكّل ويلتهب أمام عينيه وغوصاً في العمق التاريخي والشعبي لمدينته التي استبيحت ذات يوم، واستحضر قضية الصراع بين هابيل وقابيل في جو من (تاريخ أعمى حولي ينظر مأساتي ويعيش الأسطورة).

كان الشاعر يعرف أن مأساة المناضلين الذين دفنوا تحت تراب الدملماجة قرب منطقة تل النبي يونس بالموصل ليست أحداثاً شخصية تحتاج إلى مراثٍ إخوانيّة وقتيّة. فما جرى كان قتلاً لأقدس الرموز الدينية والتاريخية في مدينة الموصل، ذلك هو مرقد النبي يونس عليه السلام.

(يونس كان ههنا في المساء
من ههنا جرُّوه عبر الهضاب
ومزَّقوا عينيه.. مصُّوا الدماء
من قلبه.. حتى استحالوا عواء
فازدحمت على الطريق الذئاب
تنهشه.. تنبح خضر الثيابْ
يونس مات مرَّةً أخرى..)

إنَّ الشاعر يتجنَّب دائماً الخوض في غابة الألفاظ ذات الدلالات السياسية المباشرة التي توصل إلى هدف يكون على شكل فقاعة ما تلبث أنْ تتلاشى. وإنّما كان يحرص على حفر القصيدة في جريد الأيام وفوق أحجار الزمن المقدَّسة. وهو كثير الإيماء يأتي بمفردة

---

(١) يوزف بيتر شتيرن (حول الأدب والإديولوجيا ـ ترجمة باهر الجوهري)، مجلة (فصول) القاهرية، المجلد (٥) العدد (٣) ١٩٨٥، ١٢.

(٢) د. إحسان عباس/ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٨، ٨٣.

(التل) لتشيع جواً من الحزن والاكتئاب في مكان مناسب هادىء. .

(هابيل ماتْ!
هابيل مات!
وأولموا في التل للشيطانِ
لم يبق منه. . من دم الإنسانِ
من لحمهِ الخجلانِ
إلّا فتاتْ!
إلّا فتات!)

فلو تعامل الشاعر مع شهداء مدينته على أنهم شهداء أحزاب سياسية لدخل في إطار ضيّق وترك الأفق الأوسع الذي يضمّ الأحزاب والفئات والناس والمدينة والإرث التاريخي. إن الذي كان يعني الشاعر ويجعله يتوجّع هو (دم الإنسان) كما قال في القصيدة نفسسها.

إنّ من عناصر تنوّع المعنى وتحرّره من أنطقة المغزى الجاهز هو الانتقال إلى تغيير الحالة النفسية في القصيدة التي تنعكس بلا شك على الحالة النفسية للمتلقّي. فالقصيدة لا تحكي المأساة وتستحضر صور التاريخ لتسجّل حدثاً أو تصوّر حالة وحسب وانّما لتنير قبساً في درب يحتاج إلى إنارة الشاعر ليتجلّى فيها فكرهُ ورؤيته للحياة والعصر والناس. إنّ قصيدة «قابيل في الدملماجة» تنتهي بالأمل إلى «أفق عربي الفجر» كما تنتهي معظم قصائده السياسية المهمّة. فقصيدة «وعاد الرجال» المكتوبة قبل ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز المجيدة بثلاثة أشهر تحكي قصّة انتظار الشعب لوليد الإنقاذ الذي يعرف الجميع أنه مثقل بالحزن والأسى ولكن العيون كلها تدعو له.

(وأدعو الله ينصرهُ ويرعاهُ
ويرجعه إلى حضني)

وتقف القصيدة عند حدس الشاعر القارىء لخطوط المستقبل منذراً بأنّ الأمل العربي الثوري هو أمل التغيير الذي لن يتأخّر.

(ومن أقصى المدينة جاء الفجرُ محتدماً
يؤذّن في الشوارع غاضب الجرسِ
ويغسل مدرج الشمس!)

وفي قصيدة (الأعور الدجّال) (١٩٦٥) ينتفض أمل عميق على الرغم من أنه يقول في مقطعها الرابع:

(قالوا. .
وفي الحانة الغافية
على كتف الرابيه
أباحت زقاق الطِلىٰ سرّهُ
ونام الرجال. .
فشقّ لها صدرَهُ!
وكان اعتراف. . وكان انخذال
وكان انتصارك يا غانيهْ.)

لننتبه إلى الفعل الماضي الذي يقدّم المقطع وهو (وقالوا) الذي يتبعه خبر الشاعر بانتصار الغانية. ومن ثمّ لننتبه إلى المقطع الخامس الذي يأتي بعده ويبدأ بـ (يقولون) الفعل المضارع الذي يتغيّر به زمن القصيدة وزمن البناء الفنّي فيها في انتقالة تحمل النبوءة الثورية بالانتصار الحتمي للثورة ولنضال الشعب. فيخبرنا الشاعر بالمصير المحتوم (للمسيح المزوّر) الذي حكى لنا الشاعر من قبل قصّة اغتياله للثورة وقمعه للشعب.

(يقولون. .
كان. . وكان. . وصار المقدَّرْ
وفي الصبح قام على الرابيهْ
صليبُ تدلّىٰ عليه نبي مزوّرْ
وقد فقئت عينه الثانيهْ!!)

إنَّ تفاؤل الشاعر ليس اطمئناناً مزيّفاً وإنّما هو قراءة جدّيّة لحركة التاريخ وصورة الأحداث ومعرفة دقيقة بقوانين المتغيّرات والثوابت، وذلكم هو انعكاس حقيقي ذو فائدة عميقة عن تجربته السياسية ونضالهِ الجماهيري.

إنَّ المعنى بمدلوله الإنساني والفلسفي عند شاذل طاقة ليس إنشاءً جاهزاً وإنّما هو حالة غير قابلة للنفاذ مستمرّة متطوّرة بتأثيرها في المتلقّي. ومن هذا المفصل الحيوي حرص الشاعر على جعل فكرته الأدبية ذات تطوّر تلقائي وانسيابي بعد خروجها من نفس الشاعر إلى الآخر. وأعتقد أنّ ذلك يتطابق مع وعيه وسلوكه الحياتي والسياسي ويحقّق ترابطاً وثيقاً بينهما، (فتطوّر الفكرة الأدبية في العمل الأدبي لا يتأتّى إلّا عن طريق التأمّل العميق والانغماس الشديد في أعماق روح التجربة المراد تصويرها أو التعبير عنها بلغة شعرية أو أدبية عالية.)[١]

الجمالي والمعرفي:

كان شاذل طاقة شاعراً مقلّاً (ولعلَّ هذا من أهم الأسباب التي حفظت لشعرهِ مستوى معيّناً وأبعدته عن التكرار وضمنت له التنوّع وطبعته بخصائص محبّبة أوّلها هذه «العفوية اللغوية» المصحوبة بجرس عذب الإيقاع.)[٢] وقد انعكس هذا في شعره السياسي الذي

---

(١) د. عناد عزوان/ التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٥، ٧٥.

(٢) ماجد السامرائي/شاذل طاقة دراسة ومختارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٦، ٢٧.

تبدو عناية الشاعر به بشكل فائق. إذْ لم تكن الحالة السياسية - الإيديولوجية في شعرِه حالةً عابرةً أو موقفاً مؤقتاً وإنّما كانت جزءاً لا انفصام له في التكوين النفسي والشكلي والإبداعي لشعرِه.

وكان الزمن سنة أو سنتين بين قصيدة سياسية وأخرى، فهو حريص كل الحرص على بنائها الفنيّ واستخدام الطرائق الفنيّة الحديثة التي تستطيع أن تمتصّ صدمة الشاعر - أي شاعر - بالموضوع الساخن لتحيد به إلى قناة هادئة منتظمة عميقة عذبة.

إنَّ العناصر الجمالية في قصيدة شاذل من الغنى والتنوّع بما يجعلها بحاجة إلى دراسة خاصّة منفردة. ولكنّي آثرتُ الإشارة هنا إلى الهيكل العام لتلك الخصائص الجمالية لأنها أمر ضروري في تبيان مدى ارتباطها بنجاح تقديم شعره السياسي إلى الناس، ومعتقداً بأنّ إشكالية القصيدة السياسية عندهُ تكمن في قضية الذاتي والموضوعي لأنّها القضية التي تنبع منها قدرة الشاعر وإجادته لدوره الفني والإبداعي في توظيف وسائله الجمالية وبخاصّة تعامله مع اللغة والرمز التاريخي والبناء الدرامي والبناء النفسي للعمل.

معادلة الذاتي والموضوعي:

إنَّ عالم الشاعر الذاتي له قنوات واتجاهات ورغبات ونزوات وخفايا وأسرار غموض، فالنفس البشرية تركيب معقّد ولها توقيتاتها الزمنية الخاصّة بها. وإذا أراد الشاعر أنْ يكتب في موضوع خارج ذاته يجد نفسه منساقاً لإدخال الذات جزءاً تركيبياً في العمل، ذلك لأنَّ القصيدة يكتبها إنسان شاعر لا إنسان آلي مزوَّد ببرنامج معلومات وأرقام. وإذْ تبدو هذه بديهة في كتابة العمل الشعري نجد أنها في الوقت ذاته من أعقد العمليات التعبيرية لأنها تتطلّب إحضار كل الأدوات والوسائل التي يمتلكها الشاعر في لحظات انصهار القصيدة وتشكّلها.

ففي أحيان كثيرة يصاب الشعر، السياسي منه خاصّة، بهيمنة العامل الخارجي «الموضوعي» الذي يقتحم القصيدة من اتجاهات غير اتجاهاتها الحقيقية، ودون أن يخضع هذا العامل إلى عملية تحاور وتصفية وانتقاء وتفاعل مع «الذاتي» الذي ينبع في نفس الشاعر.

أو نجد في أحيان أخرى أن القصيدة لا تستطيع أن تعبر خارج حدود «العامل الداخلي» الذاتي فتقف عند مدى قصير غير قادرة على الوصول إلى تحقيق عملية الالتحام مع «الآخر» أو إقناعه أو الانتقال إليه والحلول فيه.

وفي كلتا الحالتين تقع القصيدة في مأزق تعبيري لا تشفع لها فيه بعض الوسائل الفنية الداخلة في تكوينها.

وإن أهم قضية ترتبط بمسألة العامليْن الداخلي والخارجي هي (المحاكاة) في العمل الإبداعي. فالمحاكاة جزء مهمّ من العملية الشعرية، إذ به تأخذ الأجزاء الأخرى مدياتها وأشكالها ويفصح المضمون عن جوهره. ولكن يجب أنْ ننتبه إلى اختلافات وجهات النظر في توظيف هذه القضية، وهي اختلافات تراكمت منذ قرون كثيرة. وأهم ما اختلف فيه هو علاقة المحاكاة بالواقع. كيف تكون؟ وما هو شكلها وتأثيرها؟

إن المحاكاة التي نعنيها هنا هي (العملية الإبداعيّة التي يشكّل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه في ظل مخطّط أخلاقي ينقل الشاعر محتواه القيمي نقلاً متميّزاً إلى المتلقّي كي يحدث فيه آثاراً متميزة سبق أنْ عاناها الشاعر أو عانى بعضها.)[1] فالنقل يجب ألّا يكون حرفياً أصمّ وإنّما يكون مختاراً بتميّز بفعل عمليات الوعي المركّبة في مخيلة المبدع، (وعندئذٍ تغدو المحاكاة نتاجاً لإدراك ذاتي تنتخب فيه مخيلة الشاعر من معطيات الواقع ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية، ومع ما يريد توصيله أو نقله إلى الآخرين من خبرة لها محتواها القيمي من ناحية أخرى.)[2]

وإذا وضعنا قصائد شاذل طاقة في هذا الميزان وجدنا أنّه لم يتخلّص من ذلك المأزق إلّا بعد ديوانه الأول (المساء الأخير) ١٩٥٠ إذ دخل مع ديوانه الثاني (ثمّ مات الليل) ١٩٦٣ في مرحلة تحقيق التوازن المتفاعل لبنيان القصيدة وموضوعها ورسّخ هذا التوازن ونوّع أدواته الفنية الجمالية في ديوانه الثالث (الأعور الدجّال والغرباء) ١٩٦٩.

لقد كانت قصيدة الشاعر في مواجهة مستمرّة مع أحداث كبيرة لها آثارها النفسيّة العميقة في المجتمع. وفرض هذا الأمر عليه أن يكتب شعره بانتقاء للسبيل الفني المقنع البعيد عن زبد الحدث وفورانه في وقت كان فيه يعيش في أعماق أحداث وطنية وقومية ويتعرّض للاعتقالات والمطاردات السياسية. فكان هناك تداخل واشتقاق بين حالته الذاتية وحالة مدينته أو مجتمعه أو حزبه السياسي أو الثورة التي اغتيلت في ١٨ تشرين الثاني ١٩٦٣ أو حالة الترقّب لوليد الثورة الجديد.

(كفني في البئر المهجورهْ
ثلجٌ قانٍ ووساديَ من حجر
ومن الأغصان المقرورهْ.)

والجميع في الموصل يعلم (أن الدملماجة بئر مهجورة في ضاحية من الموصل كانت تعرف قديماً بعين يونس.) كما جاء في تقديم الشاعر نفسه للقصيدة. ولكن الشاعر يَعْبُرُ من ذاته الجريحة التي أصابها «اغتيال» آخر إلى مديات أبعد يفتح بها أجنحة القصيدة ويحلّق عالياً.

---

(١) د. جابر عصفور/ مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم/بيروت ١٩٨٢، ٣٠٢.

(٢) المصدر ذاته، ٣٠٢.

قصة قصيرة

انتظار

جانسيت برقوق شامي



ذات مساء... كل مساء، نجلس في مقهى في وسط البلد الغارق في الغبار والجفاف، محاطين بالجبال والتفكير. نفكّر بالإسرائيليّين... ما هي خطواتهم التالية يا ترى؟ نفكّر بالأمريكان، بانتظار أن يغزو الشاشة الصغيرة وجه رئيسهم الهادئ... بانتظار المساعدة من أشقّائنا العرب الأغنياء.

نحاول العثور على طريقة لوضع قرش على قرش. نحاول اكتشاف طريقة للاحتفاظ بالقرشين معاً إلى أن نكسب الثالث.

الله الله على ثقل القروش في الجيب!

أنا موسيقي وبحاجة إلى المال لأشتري أدواتي، فبدون مال لا يمكنني الحصول على الأدوات وبدون أدوات لا يمكنني الحصول على المال. تثير اهتمامي المتناقضات والمتشابهات، لأنني عربي... فيلسوف. أنا عربي لأنني فيلسوف. بيد أن الأفواه المجترّة المعروضة على الشاشة تظهر أن ليس جميع الفلاسفة عرباً. ماذا يساوي هذا العالم؟

تلك الليلة صادفت فرقتنا «أصدقاء من فلسطين» بعض الحظ، إذ جاءني صبيّ أعرفه من مخيّم الحسين. اقترب من طاولتنا التي يلفّها دخان السجائر وقال «اسمع يا يوسف. هذه الليلة سأتزوّج. ما رأيك بشيء من الصخب؟» نعم «صخب» ـ هكذا قالها ذلك الصبي اللاجئ الذي أصبح الآن رجلاً. حقّاً إنه لوصف مناسب لما نفعل. وهل نفعل سوى الصخب؟ صخب... صخب مغبر من حولنا.

وماذا بوسعنا أن نفعل غير ذلك؟ فأنا أدرس المحاسبة في إحدى كليّات المجتمع ولا وقت لديّ للتدرّب على العزف أثناء النهار... وصلاح عازف الأورغ، الشاب الوسيم ذو الرأس الكبير والشعر الأجعد يعمل مساعد بلّاط. «يجبل» الأسمنت في الخارج ويحمله إلى داخل المباني. كل صفيحة «باطون» يحملها على كتفيه تزن عشرة كيلوغرامات ونيّفاً. أمّا طبّالنا فهو «كهربجي» قدماه الكبيرتان المعلّقتان بساقيه النحيلتين تصعدان وتنزلان السلّم طوال النهار، حيث يحفر ثقوباً في الجدران ويمدّ أسلاكاً عبر مساربها الضيّقة.

ولهذا أقضي الليل في حساب أموال الآخرين على أوتار قيثارتي. علي يضرب بعصيّه بثبات على المواقع نفسها من طبوله. عصيّه الرفيعة مطارق ثقيلة، وجلود طبوله جدران حديثة الطلاء خلف أجفان مغمضة لعينين ناعستين. يدا صلاح تسقطان كالطوب على الأورغ. والأسمنت الذي يحمله يصلّب أصابعه ويتجمّع تحت أظافره.

* * *

نرتّب معدّاتنا على سطح المنزل المكوّن من غرفتين. هذا السطح نقطة في بحر أسطح المخيّم، أسطح مخيّم لاجئي الـ ٤٨، أسطح لاجئي الـ ٦٧ تمتدّ إلى حافّة التلّة وتتموّج بارتفاعاتها المختلفة قليلاً.

مطربنا «الترانزستور» سمير، يأتي قبل بدء الحفلة بنصف ساعة مرتدياً لفحته البوليستير ١٠٠٪. يخفض حامل المذياع، يحني مقبضه إلى أسفل ليلائم قامته القصيرة. يغطّي المذياع بقطعة من الإسفنج برتقاليّة اللون لتخفيف الصوت الأجشّ الذي ينبعث من حنجرته

عندما يغنّي. أرتّب «بدالاتي» من اليسار إلى اليمين: سكريمر، دستورشن.

موسيقى «الديسكو» العربية التي نعزفها لا تنطوي على أية مخاطر. معدّاتنا تحمينا من مستمعي الأمس واليوم. فالمستمعون لا يمكنهم تقدير كفاءتنا الموسيقيّة الحقيقيّة.

- ما أَقْدَرَهُ على القيام بدستورشن لصوت قيثارته! يعلّق أحد المستمعين الشباب على عزفي.

إذن «دستورشن» (تشويش) موسيقاي منها وفيها. إلاّ أن أثر «بدالة» الدستورشن البادية للعيان هو الذي يدفع المستمع لقول ذلك. قيثارتي البالية المغطّاة بملصقات لشركات موسيقيّة عديدة، هي من نوع «فندر». فندر من صناعة تايوان، وهي تقليد «أصلي» لفندر الأمريكية.

اللوحة من نوع «هاموند» وهي آلة أمريكية صنعت في أحدث مصانع كوريا التي مزّقتها الحرب. صلاح يدفع جلّ ما تجنيه يداه من حمل صفائح الإسمنت إلى صاحب محل الأدوات الموسيقية الذي اشترى منه اللوحة. وإذا ما قرَّر صلاح الزواج في السنوات الثلاث القادمة من فتاته المثيرة - وهو ما قد يفعله - فإن مصاريف الزفاف وفتح بيت ستؤدِّي إلى وقف الدفعات الشهرية. وسوف يسلِّم صاحب المحل الكمبيالات للمحامي الذي سيجلب «صلاح» إلى المحكمة. لكن هذا لن يغيّر من الأمر شيئاً، وإن تغيَّر شيء فللأحسن، إذ لن يكون مضطرّاً لدفع شيء أثناء جلسات المحكمة وريثما يتوصّل القاضي إلى قرار. بعد انتهاء المحاكمة، سيطلب منه دفع كامل المبلغ، ولكن. . .

- الله كريم!

طبول علي رخيصة، اشتراها مستعملة ودفع ثمنها نقداً. على أية حال، علي «كهربجي» ويكسب أكثر من أيٍّ منا.

* * *

يبدأ ضجيجنا. يصدر أولاً كأزيز طائرات التجسس الإسرائيلية الجديدة. وهذه لعبتي الخاصّة، أؤدِّيها على القيثارة. ثمّ تتكفَّل الطبول بردم السماء والأرض على رؤوس المستمعين. فجأة، وعندما نرى العريس متأبِّطاً ذراع عروسه، ينضمّ إلينا صوت سمير الهادر فيعلو الصخب. وتتحلّق حول العروسين قريباتهما. تحت ثيابهنّ المقوَّرة التي يهديها لهنّ العريس، ترتعش صدور في منتصف العمر. زغاريدهنّ تكمل موسيقانا. موسيقانا تكمل زغاريدهن. نحن عائلة واحدة. . سعيدة. . . غير سعيدة. . صاخبة. نحاول نسيان الغد بانتظار المعجزات.

ثم نبدأ بتناول المنسف. عريس اليوم، صبي الأمس، يخبرنا بأنه يعمل مراسلاً في معهد أجنبي. مبنى المعهد يقع بجانب معهد آخر. وتبدو له أهداف المعهدين واحدة. ثمّة ممرّ ضيّق بينهما. ومحمود يحمل وثائق وتقارير هامّة من أحدهما للآخر. ولقاء ما يفعله يدفعون له ثلاثمائة دولار شهرياً. وهو يؤكِّد أنهم يدفعون له بالدولار. أمريكا بلاد عظيمة والدولار لا يفقد قيمته. نحن الموسيقيّين، بمن فينا المطرب، نستمع له، نحبس غيرتنا في قلوبنا بقدر المستطاع ونقدِّمّ له التهاني.

بدلة العريس الطويل الوسيم الذي كبر فجأة، رماديّة اللون، مصنوعة من مزيج من النايلون والبوليستير اللامع. حذاؤه الجلدي ذو الإبزيم البلاستيكي يذكّرني بأحذية الغلمان في المسرحيات التلفزيونيّة الأوروبيّة. شعره الأسود الطويل، المدهون بزيت الشعر حتى فروة رأسه ووجنتيه، مفروق من الوسط.

ينعش العشاء موسيقانا. إيقاعها النابض يحرِّك الصبايا من مقاعدهنّ ويدفعهنّ إلى حلقة الرقص الضيِّقة. يربطن حول أوراكهنّ مناديل ملوَّنة ويهززن كل ما يهتزّ في أجسادهنّ الغضّة. انغماسهنّ في البهجة يبعد عن أذهاننا الشكوك حيال المستقبل. عيونهنّ المتألِّقة تخرجنا من أزقة الماضي، فنقع أسرى للحظة وسجناء لمحاجر العيون العسليّة. نرتاح في حضن الحاضر ما دام الرقص يجعلنا نحلِّق. يبتسم علي فيكشف عن سنٍّ ذهبيّة في أحد جانبي فمه، ويبتسم صلاح فيكشف عن أسنان مستوية ولثة ورديّة. أقفز عن نوتة أو اثنتين في محاولة يائسة لضبط النفس، مطبقاً شفتيّ بقوة على أسنان مصبغة.

* * *

يفوتني المشهد المهيب. . . دخول خمسة من رجال الشرطة عبر الفتحة المؤدّية إلى السطح. ولكنني أشهد سقوط أحدهم، ذلك الشرطي الطويل القامة، على الأرضيّة الإسمنتيّة الخشبيّة متعثِّراً بمواسير المياه الممدودة على السطح كيفما اتفق. لكنه لا يصاب بأذى، وينهض ممسكاً بأحد أزرار بزّته العسكرية الضيِّقة. أمّا الأربعة الآخرون فيسيرون نحونا بخطى واثقة محسوبة ويصرخون. يصرخ قائدهم أولاً. ثم يصرخ الآخرون بصوت واحد. يمسكون بأذرعتنا ويقتادوننا بعيداً عن معدّاتنا.

يهرع الناس إلى الأسطح المجاورة. . .

«لقد حرمتمونا من النوم». يتمتم بعضهم باعتذار. أحاول أن أحزر تحت أي سقف يختبئ الهاتف الواشي. أحاول أن أحزر لونه. هل هو أحمر؟ من الذي أجرى المكالمة؟ الأب؟ ماذا قال للشرطي الذي ردّ على الهاتف؟

يغادر العريس مقعده إلى جانب عروسه ويهبّ لنجدتنا. يهجم على الشرطي الطويل الذي ما زال ممسكاً بزرّ بزّته المقطوع فيعيده إلى الأرض ويفلت الزرّ من قبضته ويختفي هذه المرّة. أين؟ في أحد المجاري، ربّما؟ من يدري؟

ـ الله وحده أعلم.

يمسك بالعريس شرطيان ويدفعانه نحونا، فتحمله خطواته المندفعة إلى قلب مقدمتنا المتماسكة. تفضح بدلته الرمادية المصنوعة من النايلون ملابسنا التي اشتريناها من «البالة» مثل ضوء «نيون».

خمستنا، الموسيقيّين والعريس، وخمستهم، رجال الشرطة الأربعة إلى جانب ذلك الشرطي الطويل الذي فقد زرّ بزّته، نسير بسرعة إلى مخفر الشرطة. خمستنا نذهب إلى أبعد من ذلك ونرسل في رحلة إلى السجن المزدحم. في اليوم التالي يطلقون سراحنا ولكنهم يحتفظون بالعريس... العريس الذي دفع لنا ثمن الصخب الذي أحدثناه... العريس الذي اشترى الثياب لشقيقات العروس ذات الوجه الطفولي ولعمّاتها وخالاتها العديدات، يبقى في السجن.

* * *

يجلس في زنزانته، يفكّر بالإسرائيليين... ماذا عساهم يفعلون في المرّة القادمة؟ يفكّر بالأمريكان... وقلّما تحدَّث قائلاً: ما هي الكلمات الجوفاء التي تخرج من بين شفتي رئيسهم؟ فعندما يتحدَّث الرئيس، وكلّما تحدّث قائلاً: «السلام في الشرق الأوسط «هو» «is» فإن كلمة «is» هي الكلمة الوحيدة التي يكترث بها وهي فعل مضارع. لقد كان محمود الأول في صفِّه ويعرف تصريف الأفعال:

أنا مراسل
أنت رئيس
محمد رسول الله
نحن الضحايا
أنتم لامبالون

إنهم يقتلوننا. يقتلوننا بالرصاص المطّاطي، بالغاز المسيل للدموع، يقتلون شبابنا، يقتلون كرامتنا!

لا فائدة تجنى من تصريف الأفعال. لا فائدة تجنى من التفكير بوجه عروسه الطفولي. ولذلك فهو يحصر أفكاره في همومه اليوميّة. فيحاول إيجاد طريقة لوضع قرش على قرش. من يدري، ماذا يحمل المستقبل؟ يوقف التفكير في كافة الأفكار وينتظر الإفراج... إنه ينتظر.

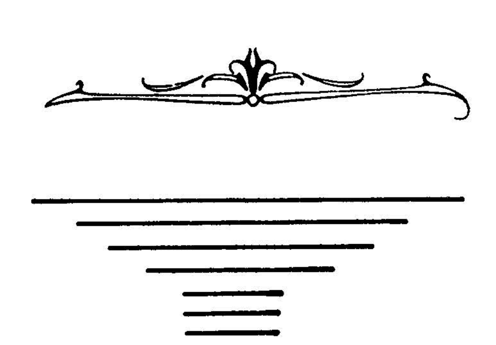
* * *

عروسه ذات الوجه الطفولي، تقدِّم القهوة لحماتها وتصغي إلى نهر الحنين المتدفِّق مع دموعها:

سنابل قمحنا تتماوج برقّة، في الماضي... برتقالنا الثقيل يجذب الأغصان إلى أسفل، في الماضي. في مواسم «جدّ» الزيتون، يملأ الزيت جرارنا التي تطاول الركب، في الماضي. صباايانا يغنين ويرقصن، وشبابنا يفتلون شنباتهم، في الماضي. فلسطين تتألّق، الفلسطينيون يزدهرون في الماضي.

الآهة تلو الآهة... الآهة تلو الآهة. يدان جافّتان ترسمان دوائر ومثلّثات في الهواء. ترسمان أشكالاً هرميّة ومخروطيّة في الهواء. العجوز تنتظر عودة ابنها، تنتظر مستقبلاً يشعّ كمليون نجمة في سماء فلسطين الصافية، في الماضي.

عمّان (الأردن)



الرؤية والانعكاس

قراءة في نقد عبد الجبار عباس للشعر العراقي الحديث

قيس كاظم الجنابي

- ١ -

بدأ الناقد عبد الجبَّار عباس رحلته الأدبية فأصدر مجموعته (أشواق الوردة الزرقاء) عام ١٩٧٠، وكان شاعراً يعدّ نفسه من جيل الستينات في العراق، لكنه بمرور الأيام بدأ ينعطف نحو موكب النقد ليؤسِّس له رؤيته الخاصة به، فكان صدور كتابيه (مرايا على الطريق) و(السياب) دليلاً على حضور نقدي متميز - آنذاك - في محافل الأدب العراقي أردفهما بكتاب نقدي متخصّص عن القصّة كان بعنوان (في النقد القصصي). بعدها راح يتجه نحو المقالة النقديّة القصيرة المنسجمة مع متطلّبات الصحافة وعروض الكتب كما يبدو في كتابه الأخير (مرايا جديدة). إن هذه التجربة تكشف عن ناقد ذي تجربة طويلة ومتأنّية تجمع بين نقد الشعر والقصة ونقد النقد والمقالة الموجزة تقتفي سبيل نظرية الانعكاس، وذلك باعتبار الأدب انعكاساً للواقع، وأن الأديب يعكس واقعه بطريقة أو بأخرى، مترسِّماً خطى الواقعية والواقعية الاشتراكية، حيث تمتد مسيرة الانعكاس لديه من أرسطو حتى ماركس مروراً بهيغل وبليخانوف ولوكاتش، ثم تلتقي مع إنجازات الناقد العراقي التأثّري (الانطباعي) الدكتور علي جواد الطاهر، وذلك من خلال تبني رؤية اجتماعية واضحة تتلقّى منهجيتها من التأثّرية ومن خلفيّتها الفكرية ومعطيات الواقعيّة.

وتتّصف نظرية الانعكاس بأنها ترى أن النتاج الأدبي «لا يمكن أن يتحقّق إلّا بعد تأثير في المجتمع[1]» و«أن الفرد نتاج لحتمية اجتماعية، يصبح فيها الأدب انعكاساً، أي مرآة ساكنة للمجتمع.»[1]

إن النظر للمرآة بوصفها وسيلة لعملية الانعكاس رؤية ومنهجاً هو ما يدور في نقد عبد الجبّار عباس. وقد اخترت هذا المحور عن نقد الشعر العراقي الحديث لأنه يشكِّل الثقل الأكبر في نقده، ويعبِّر عن منهجه ورؤيته، ولأن الشعر العراقي بعد الحرب العالمية الثانية له خصوصيته في إطار ريادة الشعر الحر وفي التعبير عن نضال الأمّة ومراحل تطورها ومعاناتها النفسيّة والاجتماعيّة والسياسيّة حيث تعرَّضت للاستعمار والتجزئة والعدوان. كما أن عبد الجبار يمثِّل أنموذجاً للناقد الستيني الذي أعطى ثماره في السبعينات بعد توفر فرص النشر وحرية التعبير وبروز دور النقد في تطوير الأدب وتهذيبه، بجانب حدّة الصراع القائم فنياً وفكرياً على ساحة الأحداث.

- ٢ -

في كتابه النقدي الأول (مرايا على الطريق) تناول شاعريْن عراقيّيْن بالدرس هما بلند الحيدري وسعدي يوسف، وهما شاعران تجمع بينهما ظروف متقاربة وواقع واحد وهموم وذكريات وانتماءات نفسية واجتماعية ومحاولات في التمرّد، فهما يتبيَّنان رؤية اجتماعيّة هي في جوهرها تلخيص لنظرية الانعكاس التي يتبنّاها الناقد عبد الجبّار عباس، والتي عزا فيها انحسار الرومانسيّة في شعر الحيدري والشعراء الروّاد في مقاله الأول (نظرات في شعر بلند الحيدري) إلى

(١) جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين: ص ٨٠، =

= وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٩٠.

(١) المرايا المتجاورة: ص ٨١.

المرحلة الزمنية التي تلت الحرب العالمية الثانية والتي تعرَّض فيها المجتمع إلى الانفتاح على واقع وتيَّارات فكرية جديدة. وبلند عاش معاناته ومشكلات مجتمعه بما يؤكِّد الصلة بينه وبين عصره وواقعه، تلك الصلة القائمة على خلاف واضح بينهما، خلاف نابع من رد فعل مضاد للواقع بما يكشف عن حالتين من التوافق والتضاد: التوافق، لأنه شاعر ملتزم. والتضاد، لأنه تبنَّى النزعة الفردية والإحساس بالغربة التي قادته إلى التمرُّد على الواقع. وقد فلسف الناقد عزلة شاعره فعدّها انعكاساً لواقع سياسي معينٍ ولتأثره بالأدب الوجودي. فبرز لديه الإحساس بالرفض والاشمئزاز من العالم. باعتبار أن العزلة حلٌ مؤقّت، وأن التمرّد رفض لما يحصل على سطح الواقع وأنه محاولة للخلاص، وهو خلاص لا يتم إلاّ بالانتماء. فرأى في ديوانه (جئتم مع الفجر) الصادر بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ م تحوّلاً نحو قضايا المجتمع وأنه صار ينظر إلى واقعه نظرة متفائلة نتيجة تحقّق بعض آماله السياسية.

في مقاله الثاني (شاعر القصائد المرئيّة) تناول شعر سعدي يوسف فاعتبره عودة للماضي منحته القدرة على الارتباط غير المباشر بالواقع، باعتبار رؤيته للواقع صارت حلمه لأن في قصائده إدانة للواقع المعيش، الأمر الذي قاده إلى وصف قصيدته بأنها قادرة «على الانسحاب على الواقع الاجتماعي في عراق الخمسينات.»[1] فكان يرى أن فضيلة القصيدة ليست جماليتها، بل تعبيرها عن الواقع الاجتماعي؛ لهذا رحَّب بلقاء الرومانسية بالواقعية لديه، لأن الأولى ثورية، وكأنه نسي ما طرحه غوركي عن الصفة الخدَّاعة للرومانسية.[2] فاعتبرها الجانب الإيجابي مما طرحه غوركي، وذلك جرياً وراء نزعته في تبرير كل ما يتفق مع وجهة نظره حينما اعتبر ذلك موازنة بين قصائده الذاتية والقصائد التي تبنى فيها قضايا الآخرين، وذلك «في بلورة القضايا الجماعية عبر نموذج بشري فردي.»[3] وبأنه لقاء بين الرافدين (الواقعي والرومانسي الأصيل) للاقتراب من لغة الشعب بدافع ثوري تقدمي، كما عدّ تبنّي الرؤية الاجتماعية بديلاً عن العناية بجمالية القصيدة عندما تبنَّى موقف بليخانوف في رفض دعوة (الفن للفن) التي سيهاجمها بقسوة في كتابيه (السيَّاب، مرايا جديدة)، لهذا وصف سعدي يوسف بأنه (مدرسة عراقية) نتيجة تهشيمه تلك الجمالية، وهو رأي فيه الكثير من التسرّع لأنه يرى في الرؤية الاجتماعية سبيلاً وفي التأثرية منهجاً طبقاً لما تفرضه عليه نظرية (الانعكاس). لكن الناقد لم يطرح خصائص تلك المدرسة العراقية، الأمر الذي يجعل وجهة نظره عائمة وغير قائمة على أساس متين من الدلائل.

(١) مرايا على الطريق: ص ٩٤. مطابع الجمهورية، بغداد (د.ت).
(٢) المصدر نفسه: ص ٧٦ و٩٧.
(٣) المصدر نفسه: ص ٩٨.

- ٣ -

يوضح عبد الجبَّار عباس منذ المقدمة رؤيته الاجتماعية في كتابه (السيَّاب) فيصفه بأنه محاولة لاستنباط الصورة عن شاعره من خلال تفاعله مع البيئة باعتباره من روَّاد الشعر الحر الذين يشكّل شعرهم ظاهرة اجتماعية استجابت لمتغيّرات حقبة زمنية اتّسمت بداياتها بالرومانسية وتبنّاها السيَّاب وعدَّها «تجسيداً لدرجة من الوعي بحقيقة التخلخل السياسي والاجتماعي.»[1] كما أنه عدّ انتماءه إلى الحزب الشيوعي العراقي دليل وعي بحقيقة الخراب الاجتماعي نقله من الذاتية إلى الاجتماعية فاستنتج بأن مرحلة الانتماء تلك لدى السيَّاب كانت «أبهى فترات حياته وأكثرها امتلاءً وتوهّجاً، أنقذه الانتماء من شعور الريفي الراسخ بالهوان المازوشي واستطاع أن يذوِّب آلامه الصغيرة في آلام شعبه، وامتلأ قلبه شعوراً غامراً بأنه ذو قضية وفاعلية وأثر.»[2] وبهذا ربط الناقد بين الوعي الاجتماعي والانتماء السياسي برؤية فيها انحياز للسيَّاب خلال فترة انتمائه، مع أن استنتاجه قائم على توافق فكري بينهما وليس نابعاً من موقف فنيٍ، ثمّ راح يخلط ذلك بنظرة نفسية تحاول الكشف عن أعماق النفس البشرية، ولكنها لاتخرج عن منهجه التأثري في كشف انفعال الناقد بحياة السيَّاب وشعره وانتمائه السياسي، بما يدلِّل على طبيعة مآخذ الناقد على السيَّاب حين وصفه بالعاطفي والقروي ثم الحسيّ والقومي والأخلاقي، حينما اتفق مع ناجي علوش في أن الشاعر لم يكن في تكوينه واقعياً اشتراكياً، وإنما هو واقعي مثالي، فراح يبحث عن اللوحة الاجتماعية في شعره عبر قصائده (حفَّار القبور، المومس العمياء، المخبر) لأنه كتب مطوّلاته الشعرية بعد تخلّيه عن انتمائه للحزب الشيوعي، فتوصَّل إلى أن تخلّيه هذا كان نكوصاً أو انتصاراً للكبوة السلبية الموروثة عن عهود الظلام بما يكشف عن شخصية البرجوازي الصغير في المجتمع العربي. وإن نماذج المخبر والمومس والحفَّار تمثِّل لقطات اجتماعية من واقع فاسد، وأن تصوير السيَّاب لها كان تصويراً للجانب المظلم في الواقع. ففي كتابه (مرايا جديدة) عدّ قول المخبر (مالي وما للناس لست أباً لكل الجائعين) هو قول السيَّاب نفسه وليس قول المخبر، وهو قرين بتخلّيه عن الانتماء، الأمر الذي يعني أن تقويم الناقد مرتبط بصلة الشاعر بالحزب الشيوعي بما يجعل نقده ينطلق من زاوية ضيِّقة ذات صلة بهدف سياسي واضح. مع أن انتماء السيَّاب لم يضف إليه شيئاً، بقدر ما كبَّله بالتزام معينٍ راح يدفعه للإحساس بأنه مقيَّد، وأن حزبه لم يقدِّم حلولاً صحيحة للواقع العربي، وأنه كان يعيش تناقضاً واضحاً بين أفكاره وايديولوجية حزبه، وبين حاجة الإنسان العربي الواعي إلى من يعبِّر عن هواجسه ومعاناته.

(١) «السيَّاب»: ص ٢١. وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٢.
(٢) المصدر نفسه: ص ٣٤.

لقد ألقى الناقد اللوم على شاعره لأنه اختار تلك الشخصيات فأفرغ مأساة المومس من بعدها الاجتماعي، الأمر الذي يتفق ومآخذه للسيّاب على قصيدتي(مرثية جيكور، من رؤيا فوكاي) لأنه خرج عن الحدود الاجتماعية لكونه يريد منه أن يعبر عن الحياة الاجتماعية ولا يتجه نحو ما هو واقعي وثابت، لأن ذلك من شأنه أن يبعده عن هاجسه السياسي. ولهذا جاء تعبير السيّاب عن بعض المواقف والأحداث القومية بمثابة خيبة أمل للناقد حين وصفه بأنه خرج عن أبهى صوره وخاصة في قصائده (المومس العمياء، حفّار القبور، المخبر، بورسعيد، المغرب العربي، جميلة بوحيرد...) عندما كشف عن وضوح الحسّ القومي في شعره. ولذا جاءت رؤية الناقد مغايرة لموقف الشاعر حين رأى أن السيّاب «يضخّم مشكلة المجتمع العربي آنذاك تضخيماً يكاد يصل إلى حدّ الافتعال بسبب أنه يتعامل مع الصورة العامّة للعصر،»[1] بما يعني أنه اعتبر فهم السيّاب للانتماء فهماً خاطئاً لكونه أمسى عرضة للضياع بعد أن تخلّى عن انتمائه الحزبي، ولأنه لم يتغيّر إيجابياً نحو الثراء، وهذا ما قاده نحو التهدّم والتناحر الداخلي، وأنه لم يفهم مهمّة الشاعر في المجتمع «إلا على أنها مهمة الداعية السياسي الذي يواكب أحداث المجتمع السياسية ويسجّلها في شعره.»[2] واعتبر نزوعه القومي خيبة أمل في العمل السياسي أكثر من كونه تعبيراً عن القضايا القومية، وأن هذه الخيبة جرّته إلى الإخفاق الفنيّ والأداء السهل الجاهز القائم على الخطابية. وإذا كانت بعض الفترات من نضال الأمّة العربية مؤثرة بشكل دفع السيّاب للاستجابة لها بانفعال عاطفي، فهو لم يسلم من هذه الانفعاليّة خلال فترة انتمائه للحزب الشيوعي كما في قصيدته (فجر السلام). ولا يمكن سحب ذلك على قصائده ذوات الحس القومي.[3] لكن الناقد ظلّ بدافع تحمّسه السياسي «الماركسي» يردِّد تلك الطروحات ويغلِّفها برؤية اجتماعية، وخاصّة عندما رأى في فكرة (التضحية) انتماءً ثانياً يحقّق لوناً من التواصل والانسجام مع الواقع الاجتماعي، باعتبار هذه التضحية استغلالاً للمهزوم في هزيمته، أو مجالاً لبقاً وماكراً يبرِّر شجاعته إزاء عجز الآخرين.[4] ولهذا لم يجد في التضحية تمجيداً أو إكباراً للآخرين، وإنما وجد فيها اشمئزازاً وانكساراً ومعالجة لأزمة الشاعر مع العالم ومع نفسه، أي انعكاساً لهموم المرض والعوز والإحساس بالغبن عبر الرموز بتأثير معطيات الأدب الغربي، وهو ما عدّه الناقد نكوصاً عن الرؤية الاجتماعية للانطلاق نحو الجمالية، وبأن السيّاب لجأ إلى الأسطورة بعد تصدُّع علاقته بالواقع ويأسه من تغييره، وهذا ما يجعل منها دليلاً على انفصام الشاعر عن واقعه

(١) المصدر نفسه: ص ٨٥.

(٢) السيّاب: ص ٩٢. وراجع: مرايا على الطريق: ص ١٠٧.

(٣) راجع كتابنا (مواقف في شعر السيّاب): حتى ص ٣٦ وما بعدها، الفصل الثاني (الحسّ القومي في شعر السيّاب) مطبعة العاني، بغداد ـ ١٩٨٨.

(٤) السيّاب: راجع ص ١٢٦ و١٢٧ و١٣٢.

ومحاولته إقامة التوازن بينهما كطرفين متناقضين بعد أن نفض يده من التفسيرات الإيديولوجيّة السائدة، بدليل أنه استخدم تلك الرموز في هجاء الشيوعيين في قصيدتيه (رؤيا ١٩٥٦، سربوس في بابل) فأدّتا وظيفة تنكّرية.

ـ ٤ ـ

يعود الناقد في كتابه (مرايا جديدة) إلى آرائه التي طرحها في كتابه (السيّاب) فأعاد صياغتها لغرض استهلاكها مجدَّداً بأفق جديد فيه مرونة ومحاولة لتبنّي بعض الأفكار والمواقف القومية بما يلغي مواقفه من السيّاب وشعره حينما راح يؤسِّس له رؤية اجتماعية تنسجم مع منهجه (الانطباعي). كما أن كتابه هذا لا يحتوي على دراسات مهمّة غايتها كشف أسرار النص الشعري، فهو مجموعة من المقالات عن الشعر والقصّة وعروض لبعض الكتب التي نشرت في أوقات متفرِّقة. لكنه لمّا يزل متشبِّثاً بالحكم على القصيدة من خلال مفهوم الانعكاس. ففي مقالته عن ديوان الجواهري (أيها الأرق) رأى أنه يتضمَّن أفكاراً اجتماعية وسياسية صحيحة استناداً إلى وجهه نظره في أن الشاعر الكبير هو صوت مجتمعه وذاته، وهو رأي يستقي فكرته من كون الشاعر صوت القبيلة ولسان حالها، وانطلاقاً من كون الشعر الحر استجابة لحساسية العصر، ولكن ضمن نطاق التقاليد الموروثة، الأمر الذي دفعه لتبنّي موقف توفيقي يجمع بين موقفه الحداثوي من شعر السيّاب وموقفه من شعر الجواهري من الناحية الفنّيّة التجديديّة، لكنه متّفق مع الشاعرين لكونهما عبّرا عن التزامهما برؤية متقاربة. فقد بدأ مع السيّاب متحمِّساً للشعر الحر، وكان متفقاً مع الجواهري ومع موقفه لأن شعره يتضمَّن أفكاراً صحيحة كما يرى، ولهذا رأى أيضاً في قصيدة صلاح نيازي (المفكّر) تصويراً للواقع، واقتناصاً لما هو اجتماعي للتعبير عن موقف معيّن، وأن كل موقف معاصر يستمدّ مبرّراته من واقعه النفسي والمجتمعي باعتبار الشاعر صوتاً لمجتمعه، وهذا ما تكرَّر طرحه في كتابيه (مرايا على الطريق، السيّاب).

ـ ٥ ـ

يقف الناقد بدافع من رؤيته الاجتماعية موقفاً مناهضاً للمنهج الجمالي حينما يرى أن دعوة (الفن للفن) تشيع كلما انعدم أو أوشك أن ينعدم «الانسجام بين الفنّان والهيئة الاجتماعية.»[1] وقد عدّ استفادة السيّاب من أدب أليوت وستويل وعزرا باوند نكوصاً عمّا هو اجتماعي نحو الجمالي كما ترد على لسان الدكتور رشاد رشدي في كتابه (ما الأدب) والدكتور مصطفى ناصف في كتابه (دراسة

(١) مرايا على الطريق: ص ١٠٩.

الأدب العربي) عندما دعا الأول إلى عزل الأدب عن المؤثّرات الاجتماعية باعتبار أن النص الأدبي كائن قائم لذاته وبذاته ولا علاقة له بالحياة الاجتماعية، ورأى الثاني أن الأدب نشاط لغوي جمالي معزول عن نفس الأديب والقارىء وأن كافة الظروف الاجتماعية مصدره الوحيد. ثم راح يروّج لأهمية الظروف الاجتماعية مستعيناً بآراء أليوت نفسه فقال: «كل تغيير جذري في الشكل الشعري يحتمل أن يكون أمارة تدلّ على أن تغييراً أعمق يحدث في المجتمع والفرد.»[1] ثم كرَّر ذلك في كتابه (مرايا جديدة) حين وصف المنهج الجمالي بأنه إيغال في العزلة القائمة «على الاجتلاب المباشر والممتدّ إلى تربية ثقافية غربية تتخذ من المعاصرة ذريعة لإشاعة تيّارات ثقافية ليبرالية تتقنَّع بقناع ديمقراطية تفضح نفسها بمعاداة أدب الالتزام.»[2] ثم شنَّ هجومه على أليوت وكروتشه وريتشاردز ومن تابعهم أمثال رشاد رشدي ولويس عوض ومصطفى ناصف فوصفهم بأنهم يمثِّلون «نشاط التيّار اليميني الرجعي في الثقافة المصرية.»[3] وهذا نابع من تأثير رؤية الناقد الاجتماعية وإيثاره لها على ما هو جمالي. ولكنه شعر بمأزق ما توصَّل إليه فحاول أن يداري ذلك بتعدّد المناهج فوصفه بالطريق الرحب نحو التقييم الأمين وأنه ضرورة لا غنى عنها، وأن النقد الأدبي لا بدّ من أن يكون وريث كل ما أنجزته المدارس والتيّارات النقدية الحديثة. وهو يفعل ذلك لتوضيح منهجه (الانطباعي) ونظرية (الانعكاس) التي يتبنّاها. فقد وصف الناقد الانطباعي بأنه «يستعين بعلوم النفس والاجتماع والمجال والفلسفة لغرض تربية ذوقه النقدي كسلاح نافذ في تحقيق هدفه الأساس في الاستنطاق الحر للنصوص.»[4] ودافع عن الانطباعية في مقاله (دفاع عن الانطباعية) لأنها تدعو إلى الواقعية وإلى التزام جانب الصدق والأمانة الأخلاقية، وتؤمن بالجرأة والصراحة والحرية والابتعاد عن التبريرات المتسرّعة السهلة. ولهذا رأى في كتابات الدكتور علي جواد الطاهر محاولات رائدة ظلَّ يقتفي أثرها من خلال قراءته لكتابه (وراء الأفق الأدبي) فرأى في مقالاته الأدبية الاجتماعية صدى لهواجسه حين وصف انطباعيته بالدقّة والأمانة والإحاطة الثقافية.[5] ولهذا تحفَّظ عن إقصاء النص لأنه ليس مطلوباً من العمل الأدبي ولا من الناقد أن يحيل النص الأدبي «إلى سلسلة دلائل وبراهين على حقائق قائمة خارجية.»[6] ولهذا نجده يتوق إلى النزعة الانطباعيّة ويناهض فكرة الاهتمام بالنص خلافاً لما يتبنّاه رولان بارت وميشيل فوكو لأنه يرفض قراءة النص خارج إطار حياة المؤلِّف وواقعه وظروفه، أي بعدم عزل النص عن مؤلفه، ولا يستجيب لدعوات البنيوية في المناداة بموت المؤلّف.

- ٦ -

من خلال ما جرى تناوله يمكن الخروج بهذه الخلاصة عن رؤية عبد الجبّار عباس ونظرية الانعكاس لديه في نقده للشعر العراقي الحديث:

إنه يلتقي مع بلند الحيدري وسعدي يوسف والسيّاب في رؤيتهم الفكرية التي تفسِّر الواقع العربي بعد الحرب العالمية الثانية، ويلتقي مع الحيدري وسعدي في رؤيتهما الاجتماعية، فيتفق مع الحيدري في نزعته الوجودية المعبِّرة عن الإحساس باللاجدوى والتمرّد. وينظر إلى المدينة على أنها تمثّل الجوانب المعبِّرة عن الواقع والمجتمع الذي يعيشه الشاعر باعتبار أن انتماءه للمجتمع ينبع من داخل كيان المدينة، وهذا ما فعله مع بلند الحيدري. وأمّا سعدي يوسف فقد وصفه بالذاتية القائمة على بقايا الرومانسيّة التي هي من إحساس الإنسان بالغربة.

إن رؤيته للتجديد لم تكن نابعة من أفق حداثوي في بناء القصيدة، بقدر كونها انعكاساً لتحوّل اجتماعي معينَّ وتعبيراً عن موقف الشاعر والتزامه، ولهذا تذبذب موقفه بين الشعر الحر والعمودي في نتاج الحيدري والسيّاب وسعدي من جهة والجواهري من جهة أخرى، الأمر الذي جعل تحليلاته انعكاساً لخلفية فكريّة (سياسيّة) ظلَّ يسلِّطها على النص ويحاول تفسيره والحكم عليه من خلالها، وهذا ما ينسجم مع منهجه الانطباعي ورؤيته القائمة على الانعكاس. وقد خالط ذلك نزعة تفسيرية ووصفية استندت إلى تأويلات متناثرة كمحاولة لإحاطة النص بنظرة شمولية فاحصة ظلّت تتذبذب تحت زحف رؤية الناقد الاجتماعية. ولهذا عدّ تعبير الشاعر الذاتي مرادفاً لجمالية القصيدة أو المنهج الشكلي (الجمالي)، والتعبير الموضوعي مرادفاً للالتزام بقضايا المجتمع مقتفياً ما طرحه بليخانوف عن (الفن للفن). وقد اعتبره دليلاً على مدرسة سعدي يوسف العراقية فوقف موقفاً متصلِّباً من المنهج الجمالي وبقي يدافع عن المنهج الانطباعي فراح يروِّج له حين أضاف له ضرورة الاستفادة من معطيات علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والميثولوجيا.

كرَّر الناقد رؤيته الاجتماعية أكثر من مرّة وبصيغ مختلفة. فقد تحمَّس لها في (مرايا على الطريق) و(السيّاب)، ثمّ تردَّد بعض الشيء عبر انحيازه إلى الحسّ القومي في كتابه (مرايا جديدة) فكان مع السيّاب وسعدي يوسف والحيدري والجواهري في انتماءاتهم، إذ بدت طروحاته في (مرايا جديدة) صدى وتكراراً لكتابيه السابقين مع

(١) «السيّاب»: ص ١٧٢.
(٢) مرايا جديدة: ص ٢١٩ ـ ٢٢٠. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ـ ١٩٨١.
(٣) المصدر نفسه: ص ٢٢٠.
(٤) المصدر نفسه: ص ٢٨٦ ـ ٢٨٧.
(٥) الحركة النقدية في مرحلة المتغيّرات الثقافية، مجلة الأقلام (بغداد)، العددان (١١ و١٢) لسنة ١٩٨٩، أدارها جهاد جيد: ص ١٩٦.
(٦) نفسه: ص ٢٠١.

مرونة وإيثار للجانب القومي في قراءة النص.

إنه يقف موقفاً مناهضاً للمنهج الجمالي ويعدّ تيّاراته بأنها يمنية وانعزالية ومدسوسة وضد واقعية الأدب. وهذا ما جعله يقف مدافعاً عن المنهج الانطباعي بحماس كبير وراح يطوّره ويخلطه ببعض العلوم والاتجاهات الإنسانيّة ليكون أقرب إلى المنهج التكاملي وفق نظرة توفيقية تبريرية غايتها التخلّص من ضغط المناهج الحديثة في قراءة القصيدة، فرأى في المنهج النصيّ قتلاً للإبداع.

مع كل ما جرى ذكره لا بدّ من الاعتراف بأن الناقد عبد الجبّار عباس ناقد عراقي متميِّز مثّل مرحلة ساد فيها ما طرحه فكان خير معبِّر عنها عبر منهج ورؤية واضحين وحسّ نقدي مشحون بالوعي والكفاءة في القراءة والتشخيص، وهو من جيل نقديٍ يقف بين منجزات علي جواد الطاهر والنقّاد الشباب. ولعلّ كتابه عن القصّة والشعر هو الشاهد على ذلك، وبالذات (مرايا على الطريق، السيّاب، في النقد القصصي).

